

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DE L'ENJEU DE LA REPRÉSENTATION DES NOUVEAUX
ARRIVANTS DANS LES FICTIONS TÉLÉVISUELLES QUÉBÉCOISES PAR LA
SCÉNARISATION D'UNE SÉRIE PORTANT SUR L'IMMIGRATION

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

MATHIEU QUINTAL

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Le mémoire est souvent décrit comme une quête solitaire pourtant, dans mon cas, il aurait été impossible à terminer sans la collaboration de nombreuses personnes. Je tiens d'abord à remercier mes directeurs, Christian Agbobli et Margot Ricard, d'avoir accepté de s'associer afin d'encadrer ce projet de mémoire incongru. Vous avez su me supporter, me relancer et prendre la peine de vous asseoir avec moi durant les moments où j'étais égaré. Merci également à Denis Chouinard et Mouloud Boukala de vous être joints au jury de ce mémoire. Merci à Pierre-Yves Bernard, ton oeil avisé et tes indications précises ont su m'indiquer la voie à suivre afin de transformer une idée floue en un scénario professionnel.

Merci à tous les gens et organismes qui ont répondu à mes demandes de terrain. Ce qui inclut le personnel du *Centre Ometz de Montréal*, de la *Maison de la famille chinoise de Montréal*, de la *Maison d'Haïti*, du *Centre culturel algérien*, *Villeray dans l'est*. Je remercie spécialement Kate Oursegova, Mireille Métélus, Paul Evra, Mohamed Dadi et Naïma Mehennek. Merci à Zhigang, Anas, Antonina, et aux membres de la famille Moumni qui m'ont accueilli chez eux et qui m'ont partagé leur quotidien. Merci à toute l'équipe du *Couscous Comedy Show* et surtout Fofi, l'homme à la tête du projet, qui m'a fait l'honneur de devenir membre de la famille. Merci à Adib, Mariana, Reda et Rabii, les humoristes qui m'ont laissé fouiller dans leurs souvenirs. Je remercie Ryma et Imen d'avoir pris le temps de me parler de leurs expériences de jeunes musulmanes. Merci à Bachir, Vitallia, Karim et Sabrina, des amis avec qui j'ai discuté hors du cadre officiel, mais qui m'ont aidé à comprendre l'immigration.

Je remercie Pierre-Louis Renaud qui a contribué à l'idée qui a initié le projet des Klaxoon et Luc-Olivier Cloutier qui m'a laissé utiliser un projet que nous avons développé ensemble au baccalauréat. Merci à mes amis Benjamin Déziel, Pierre-Louis Renaud, Marc-André Thibault d'avoir courageusement pris part à des expérimentations clownesques. Merci à ces derniers ainsi qu'à Maxime Lamontagne et Mathieu Potvin pour avoir lu et critiqué les différentes parties, pas toujours bonnes, de ma création.

Merci à l'École des médias et au Département de communication sociale et publique de l'UQAM pour leur encadrement. Merci à Robert Chrétien qui est un animateur pédagogique attentionné. Merci à Pierre Mercure, Claude Lortie et Guillaume Labonté du laboratoire informatique J-1300, pour votre support et votre bonne humeur.

Je tiens finalement à remercier Marie-Hélène, mon amour, ainsi que mes parents Anne et Ghislain. Ce mémoire aura pris 4 ans avant d'être déposé, mais vous étiez toujours là pour me supporter dans les moments difficiles.

TABLE DES MATIÈRES

LISTES DES TABLEAUX	VII
AVANT-PROPOS	viii
RÉSUMÉ.....	XIII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA PROBLÉMATIQUE.....	3
1.1 INTRODUCTION.....	3
1.2 LA PLACE DE LA TÉLÉVISION AU QUÉBEC.....	3
1.3 LA TÉLÉVISION, OUTIL D'INTÉGRATION	5
1.3.1 Pour les «de souche»	5
1.3.2. Pour les immigrants	6
1.4 LE TRANSFERT D'ÉCOUTE	8
1.5. L'ÉTAT DE LA REPRÉSENTATION DE LA DIVERSITÉ	10
1.5.1 La représentation quantitative.....	10
1.5.2 La représentation qualitative	11
1.6. LES CRITÈRES D'UNE «BONNE» REPRÉSENTATION	14
CHAPITRE II	
MÉTHODOLOGIE: COMMENT PARVENIR À UNE REPRÉSENTATION PLUS PRÈS DE LA RÉALITÉ?.....	17
2.1 INTRODUCTION.....	17
2.2 LE CHOIX LE LA MÉTHODE	17
2.3 LES CHOIX DES RÉPONDANTS	21
2.4 INTÉRÊT DE RECHERCHE FACE À LA COMMUNAUTÉ MAGHRÉBINE MONTRÉLAISE	23

CHAPITRE III

LE TERRAIN, LES ENTREVUES ET AUTRES SOURCES DE DONNÉES	25
3.1 INTRODUCTION.....	25
3.2 LE TERRAIN.....	26
3.2.1 Le déroulement	27
3.3 LES MULTIPLES SOURCES D'INSPIRATION.....	31
3.3.1 Liste d'autres sources d'inspiration	32
3.5. LES ENTREVUES SEMI-DIRIGÉES	33
3.5.1 Approche des enquêtés	34
3.5.2 Bilan des entrevues semi-dirigées	37
3.5.3. Rico, le personnage principal.....	37
3.5.4. Le rapport de Rico à sa famille	42
3.5.5 Le rapport à l'humour chez leur communauté d'origine	53
3.5.6 Le discrédit associé à «l'humour ethnique»	56
3.5.7 Le Couscous Comedy Show	58
3.6. LES APPORTS DE CES ENTREVUES À LA CRÉATION.....	60

CHAPITRE IV

CRÉATION PARTIE I: LA CRÉATION D'UNE CULTURE «AUTRE»	62
4.1 INTRODUCTION.....	62
4.2 LE CHOIX DU CLOWN	62
4.3 LA CRÉATION D'UN UNIVERS INSPIRÉ DU CLOWN	65
4.4 NOTE QUANT À L'USAGE DU TERME CLOWN	67

CHAPITRE V

LA CRÉATION PARTIE II : LA BIBLE ET LE SCÉNARIO	69
5.1 INTRODUCTION.....	69

5.2 LA TÉLÉVISION ET SES CONTRAINTES	70
5.2.1 Nouveau public, nouvelles contraintes.....	73
5.2.2 Les contraintes après la création	77
5.3 LA RECHERCHE DU «PLUS GRAND QUE NATURE»	78
5.3.1 La Bible	79
5.3.2 Le résumé	81
5.3.3 Le récit	81
5.3.4 Le scène à scène	83
5.3.5 Le scénario	85
 CONCLUSION.....	 92
 ANNEXE 1: PARAMÈTRES D'ÉCRITURE.....	 97
BIBLIOGRAPHIE	100

LISTES DES TABLEAUX

TABLEAUX	PAGE
1. Grille de questions.....	36
2. La transposition de l'art d'interprétation clown en trait culturel	65
3. Comparaison de la situation de l'immigrant et de l'adolescent.....	71

AVANT-PROPOS

Au cours de notre formation au baccalauréat en télévision, nous avons écrit, avec un collègue, la première ébauche d'une série de fiction abordant la situation des nouveaux arrivants montréalais. Pour y arriver, au lieu d'utiliser des cas déjà existants et ainsi nous lier à une seule communauté culturelle (et exclure les autres par défaut), nous avons eu l'idée d'opter pour l'usage d'un univers fantastique et de créer une communauté fictive. Cette série évoluait donc autour de «Clowns» appartenant à la «communauté clowne de Montréal». La distanciation que cela provoquait nous permettait d'aborder l'immigration dans un sens plus large. Cette idée a donné lieu à une première version intéressante, mais incomplète puisqu'à ce moment nos contacts avec l'immigration et les membres des minorités culturelles étaient limités.

À une période où les «accommodements raisonnables»¹ étaient sur toutes les lèvres et ayant une certaine idée de l'impact que pouvait avoir une telle émission sur la population, nous ne pouvions nous résoudre à développer un tel projet avec si peu de contacts et de connaissances liés à immigration et ce qu'elle sous-tend. Le projet souffrait ainsi d'un grand manque de crédibilité et, du même coup, d'intérêt. Il nous fallait donc aller à la recherche d'éléments pour représenter «l'immigrant montréalais» de manière juste. C'est ce qui est devenu la motivation première à nous lancer dans ce projet de maîtrise en recherche-crédation: **Créer une série fiction télévisuelle illustrant la réalité du processus d'immigration au Québec en intéressant à la fois un public adulte² immigrant que «de souches».**

¹ Saga médiatique entourant *la commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles* (Bouchard-Taylor) qui a eu lieu en 2007-2008

² Lors du processus de création, le public cible changera pour les adolescents âgés entre 15 et 17 ans

PROJET INITIAL

Synopsis des Klaxoon³

Bienvenue dans la famille Klaxoon. *Les Klaxoon* met en vedette 6 personnes âgées de 8 à 69 ans liées par leur bagage génétique. Leur ADN a la spécificité de leur donner les traits propres à leur groupe ethnique comme des cheveux colorés et une peau étrangement pigmentée. Bref, c'est une famille de Clowns véritables provenant d'une communauté tout aussi « véritable ». Ce ne sont pas des clowns au sens commun du terme, mais bien liés à une culture avec ses moeurs, ses valeurs et ses croyances. *Les Klaxoon* ne dressera pas un portrait amélioré de la situation des nouveaux arrivants, pas plus que des Québécois « de souche », mais touchera la réalité souvent cruelle de l'immigration

Les Klaxoon met en vedette une famille qui a immigré il y a environ 1 an à Montréal et les épreuves qu'ils rencontrent. Menacée par l'insécurité politique qui a lieu dans leur pays, la Tarte, la famille décide d'émigrer au Canada. Leur fils aîné étant déjà à Montréal pour les études, il leur parlait souvent de ce si beau pays. Ils décident donc de venir le rejoindre en catastrophe sans l'avertir pour vivre une vie plus « paisible ». Après quelques jours de cohabitation quelque peu désordonnée avec leur fils aîné, notre famille s'est trouvé un nouveau chez soi, peu invitant, dans le quartier clown de Montréal.

Les personnages

Polo (44 ans)

Père de la famille et diplômé comme architecte, il attend d'obtenir ses équivalences en occupant le poste de serveur dans un restaurant clown. Comme plusieurs immigrants, il fait tout en son possible afin que ses enfants puissent s'établir confortablement, mais il a la fâcheuse tendance à consommer compulsivement. Ce qui l'obligera à arrondir son salaire par des travaux illégaux. Il s'adapte maladroitement aux réalités de son pays d'accueil, car il est très attaché à ses origines.

Margo (39 ans)

De mère au foyer, une femme qui n'a pas la langue dans sa poche va s'ouvrir sur le monde avec l'adoption de son statut de femme canadienne. À la fois autoritaire et

³ Extrait de la version initiale de l'automne 2008

mère poule, Margot a tendance à en prendre beaucoup sur ses épaules. Les petits boulots au noir des débuts passeront rapidement aux entreprises ambitieuses. Elle a tendance à vouloir trop s'adapter au monde occidental et d'en oublier ses racines.

Éric (Rico) (22 ans)

Le fils aîné de la famille Klaxoon vit maintenant à Montréal depuis 4 ans en raison de ses études en théâtre. Il s'est complètement adapté à la métropole, ce qui lui donne un rôle plus détaché de l'immigration. Ayant renié complètement son passé de clown, il va jusqu'à modifier son nom, s'aplatir les cheveux et les teindre. C'est un charmeur habitué aux relations de courte durée.

Milly (14 ans)

Si Milly n'a pas la langue dans sa poche à la maison, c'est une tout autre histoire dans les milieux non familiers. En pleine découverte d'elle-même, elle n'est certaine de rien sauf de sa passion pour la mécanique. Une passion qui lui vaut des soupçons sur son orientation sexuelle par son entourage, dont sa mère qui est très ouverte à avoir une fille lesbienne... ce qu'elle n'est pas. Avec elle, les coups de tête sont au rendez-vous.

Pipo (8 ans)

Rejeté par ses camarades pour son embonpoint, Pipo a tendance à rêvasser et à s'enfermer dans une bulle où il s'adresse à un public imaginaire. Glouton de nature et un peu « nerd », Pipo s'évade à travers des expériences scientifiques et des aventures fantastiques. Il est amoureux d'une fille de 16 ans qui travaille au bar laitier. La recherche d'identité l'affecte moins que sa curiosité face au monde.

Pouêt Pirépèt (68 ans)

Le père de Margo mène une double vie. Le grand « courailleux » devient un enfant gâté et bougon à la maison. Il feint le traumatisme de guerre lorsque ça ne se passe pas comme il le veut. Malgré ses nombreuses conquêtes, il est toujours en amour avec sa femme décédée depuis 33 ans. Ses origines lui sont chères. Il se trouve trop vieux pour s'adapter.

Contenu

L'arrivée de nos protagonistes dans une tout autre vie va être propice à stimuler la quête d'identité chez chacun des personnages. Cette nouvelle vie pousse chacun à devenir involontairement des gens qu'ils ne sont pas ou à découvrir qui ils étaient vraiment.

Polo est poussé à travailler au noir et à mentir à sa femme suite à un accident qui le met en situation de congé forcé. Cette blessure force Margo à explorer le monde du travail où elle s'affirme jusqu'à se lancer en politique. Éric, de par son apparence, se fera battre par une bande de clowns. Un événement qui le conduira à détester sa propre communauté. Milly doit jongler avec l'amour non réciproque de son ami garagiste de 45 ans et son amour des voitures. Elle enchaîne l'angoisse des « premières fois ». Pipo projette des plans pour séduire la « fille du bar laitier ». Il sera victime de rejet et de violence. Pouët convoite plusieurs femmes simultanément sans jamais retrouver l'amour.

Traitement

Malgré un univers éclaté, il est important que l'existence d'une telle communauté soit crédible dans le paysage montréalais. C'est pourquoi l'adoption d'un ton réaliste est de mise. Même si nous avons affaire à des clowns, ces clowns sont humains. Ils n'ont que le teint pâle, des cheveux bouclés colorés et des nez plus ronds que la normale qui a tendance à rougir au froid et à la consommation d'alcool. Leur univers aura un habillage inspiré du cirque, mais tout aussi crédible. On y adopterait une image colorée et éclairée par la lumière du jour.

Public cible

Les Klaxoon vise principalement les 25-55 ans de classe moyenne de toutes origines.

RÉSUMÉ

Ce mémoire est consacré à la création d'une série de télévision en réaction aux lacunes relatives à la qualité de représentation des nouveaux arrivants dans les fictions télévisuelles francophones du Québec.

Nous y analysons le contexte télévisuel du Québec afin de déterminer les caractéristiques de ce média dans cette région du monde ainsi que le rôle de ce média dans l'intégration des nouveaux arrivants. Nous nous penchons ensuite sur la question qualitative et quantitative de la représentation télévisuelle des nouveaux arrivants en nous appuyant sur les quelques études et ouvrages qui ont été écrits sur le sujet. Cette première étape nous permet de déterminer les critères d'une bonne représentation de l'immigrant comme un personnage ayant une incidence dans l'intrigue; qui incarne une image majoritairement positive de sa culture tout en démontrant qu'il n'est pas en marge de la culture d'accueil.

L'ethnographie a été ensuite utilisée comme méthode de collecte de données afin d'inspirer notre récit et respecter les conditions que nous nous sommes fixées. Plus précisément, nous nous sommes concentrés sur les humoristes d'origine étrangère. Nous avons fait un terrain autour du *Couscous Comedy Show* et nous avons fait des entrevues semi-dirigées avec 5 humoristes d'origine arabo-musulmanes. Nous avons ensuite fait de nombreux parallèles entre les données recueillies et notre création.

Notre analyse de la situation de la télévision au Québec nous a menés à identifier l'usage d'une communauté fictive comme le meilleur moyen d'aborder le thème de l'immigration. Nous avons donc aussi exploré les possibilités qu'offre le clown. Nous avons communiqué avec des experts, suivi des cours et même dirigé des comédiens lors d'expérimentations théâtrales afin de mieux comprendre cet art d'interprétation et l'utiliser comme source d'inspiration à la création d'une communauté fictive.

L'étape de la création conclura cette démarche. Arrimer toutes ces sources d'inspirations et les contraintes identifiées dans les étapes précédentes auxquelles s'ajoutent celles de la télévision a été particulièrement complexe. Le contexte de maîtrise ajoutait aussi aux difficultés, car s'inspirer de données collectées dans un contexte universitaire pour écrire un scénario, c'est jongler avec deux formes de langages. Malgré tout, ce mémoire création a donné lieu à une oeuvre respectant la majorité des contraintes établies au départ. Ce qui fait des *Klaxoon* une série fiction télévisuelle illustrant la réalité du processus d'immigration au Québec en intéressant à la fois un public immigrant que «de souches».

mots clés

Représentation des immigrants à la télévision, identité, clown, humoristes d'origine étrangère, scénarisation

INTRODUCTION

Notre passage au baccalauréat en télévision nous a permis d'identifier les forces et les faiblesses de ce média. Avec ce projet de mémoire, nous cherchions à tester les limites de la télévision québécoise par la création d'un projet télévisuel qui ne verrait certainement jamais le jour dans un contexte de production standard, car il s'attaque directement à une problématique sensible. Nous nous sommes lancé le défi d'écrire une série de télévision grand public ayant pour thème la réalité vécue par les immigrants du Québec. La mise sur pied complète d'un tel type de projet représente une tâche colossale. C'est pourquoi nous avons limité notre création au travail d'écriture de documents utilisés habituellement à la présentation d'un projet télévisuel que sont la bible de création et le premier épisode scénarisé.

Malgré ces limites, le processus d'un tel projet dans un contexte de mémoire a nécessité de nombreuses étapes. D'ailleurs, vous remarquerez que ce mémoire ne respecte pas la structure d'un mémoire-crédibilité classique puisque notre démarche a nécessité l'usage de techniques propres au mémoire recherche. Ces ajouts étaient nécessaires à notre démarche et à la crédibilité de notre projet. Tout d'abord, nous avons établi la place que prend la télévision dans le contexte québécois et le rôle qu'elle peut avoir dans le processus d'intégration des nouveaux arrivants. Ensuite, nous nous sommes attardés au portrait qualitatif et quantitatif actuel de la représentation des nouveaux arrivants au petit écran afin d'identifier les critères à respecter afin de bien les représenter.

Ces derniers critères demandaient une bonne connaissance de la situation des nouveaux arrivants. Nous avons identifié l'ethnographie comme le meilleur moyen d'atteindre cet objectif puisqu'elle permettait une collecte de données à la fois générale, nécessaire pour comprendre le phénomène dans son ensemble, et pointue afin qu'elle

inspire les détails de notre création. Plus précisément, nous nous sommes penchés sur l'univers des humoristes d'origine étrangère par un terrain au *Couscous Comedy Show* et des entrevues semi-dirigées auprès de 5 humoristes d'origines maghrébines et arabo-musulmanes. Ces données nous ont permis d'identifier plusieurs éléments propres à la situation d'humoriste d'origine étrangère qui ont inspiré de nombreux aspects de notre création.

L'étude de la problématique nous a aussi permis d'identifier que le contexte télévisuel québécois aurait de la difficulté à accueillir une émission portant précisément autour d'un groupe immigrant existant. Nous avons donc opté pour l'usage d'un ton fantastique où notre univers se situe dans un Montréal parallèle où évolue une communauté «clowne». La création de cette communauté nous a obligés à explorer le clown de diverses façons afin d'identifier les éléments de cet art de la scène qui pourraient servir à l'élaboration d'une culture fictive.

Malgré les nombreuses démarches qui sont venues enrichir notre création, l'écriture du projet ne s'est pas faite sans difficulté. Tout d'abord, la télévision est un média comportant des contraintes que nous avons dû identifier puisqu'il fallait les respecter afin d'écrire un projet de télévision crédible. Cela nous a, entre autres, obligés à revoir notre public cible pour un public adolescent. Il a aussi été difficile de passer du langage de maîtrise dans lequel les données ont été collectées et celui de l'écriture de scénario divertissant. Malgré tout, vous verrez à la lecture des deux documents produits qu'à force de réécriture, nous avons réussi à écrire le projet recherché par cette maîtrise. Nous vous invitons d'ailleurs à lire la bible de création et le scénario avant d'entamer le reste du mémoire. Leur lecture est particulièrement nécessaire à la compréhension des chapitres portant sur la création.

CHAPITRE I

LA PROBLÉMATIQUE

1.1 Introduction

Par ce premier chapitre, nous tentons d'établir la pertinence de notre projet de création dans le paysage télévisuel québécois. La télévision, média de masse par excellence, atteint beaucoup de gens. Nous étayerons cette dernière affirmation en nous attardant à l'importance de ce média au Québec. De plus, nous nous pencherons sur le rôle que peut avoir la télévision dans le processus d'intégration des nouveaux arrivants.

Suite à l'identification de l'impact que peut avoir la représentation des nouveaux arrivants au petit écran, nous analyserons la situation actuelle au niveau quantitatif et qualitatif. Cette dernière étape nous permettra d'établir les paramètres de représentation qui seront utilisés pour notre création.

1.2 La place de la télévision au Québec

Les études consacrées à la représentation des minorités ethniques à la télévision montrent combien celle-ci demeure un des lieux privilégiés de la stigmatisation de ces populations et contribue ainsi au maintien des frontières ethniques.

(Mattelart, 2007, p.59)

Afin d'illustrer concrètement le poids que peut avoir la télévision sur la population dans les dernières années, le *Guide des médias Infopresse 2014* soulignait que : «les

Québécois passent 34,16 heures par semaine devant le petit écran (pour le marché francophone) » (2014, p.42). Soit près de l'équivalent du nombre d'heures consacrées au travail d'une grande partie des Québécois. Ce n'est pas tout, la même étude démontrait qu'en période de forte écoute (de 19h à 22h) la moyenne hebdomadaire des Québécois francophones devant leur petit écran oscillait entre 47.2 % et 55.8 %. On peut donc en déduire que la moitié des gens passent leur soirée en compagnie de leur téléviseur. Cela illustre bien l'importance accordée à ce média par la population et, par le fait même, son impact potentiel sur leurs perceptions.

On peut ainsi affirmer qu'il n'y a pas de média qui suscite autant l'attention que la télévision au Québec. Dominique Wolton et Hugues Le Paige en parlent d'ailleurs comme d'un média ayant un poids majeur dans nos sociétés contemporaines : «La télévision est au centre de nos préoccupations quotidiennes. Qu'on le veuille ou non, elle nous oblige à nous déterminer par rapport à elle. [...] La télévision, média de masse, est inhérente à la question de la démocratie de masse» (Wolton et Le Paige, 2004, p.5). Appadurai et Hall qualifient même la télévision comme un média de prédilection afin d'observer l'imaginaire collectif et des tensions qui habitent nos sociétés (Macé, 2007, p.2).

Selon Jean-Pierre Desaulniers, l'importance de la télévision prend une tangente encore plus marquée au Québec, car elle a eu un rôle majeur sur l'identité collective et l'ouverture vers le monde du peuple québécois. C'est ce qu'il soutient dans son texte *Télévision et nationalisme*. Il y explique comment l'apparition d'une seule chaîne francophone de télévision (Radio-Canada) a rallié tous les Québécois autour de ce nouveau pôle identitaire et, ainsi, comment elle contribua à l'émergence d'un sentiment nationalisme durant la Révolution tranquille. «Elle permet aux Québécois de se reconnaître tous ensemble, pour la première fois de leur histoire.» Dans son mémoire, Camille Bégin (2004, p.1) soulignera la spécificité du Québec quant l'importance du petit écran:

Dès sa création, la télévision québécoise soulève un grand engouement au Québec, au point où, en 1974, un chercheur mandaté par l'UNESCO pour réaliser le premier répertoire mondial des émissions de télévision sent le besoin de préciser que le nombre impressionnant de fictions télévisuelles rapportées est bien exact, malgré la faible population du territoire.

Il en résulte un attachement particulier des Québécois au petit écran qui pourrait presque être qualifié de trait culturel. Cet attachement à ce que Proulx et Bélanger (2001) appellent même «*leur* télévision» souligne à quel point son contenu n'est pas anodin. Du même coup, cela expliquerait pourquoi il est difficile d'apporter des changements à cette télévision vu le rapport qui la lie à la population québécoise.

1.3 La télévision, outil d'intégration

1.3.1 Pour les «de souche⁴»

Pour ce qui est des médias eux-mêmes, leur pouvoir considérable en fait un puissant levier d'intégration aussi bien qu'un fabricant très efficace de stéréotypes.

(Bouchard et Taylor, 2008)

Cette citation, tirée à même le rapport de la commission Bouchard Taylor, portant sur le rôle des médias dans le processus d'intégration des nouveaux arrivants résume par elle-même le danger de ne pas inclure la représentation télévisuelle dans une politique d'intégration. Nous incluons ici toutes les formes de productions télévisuelles, notamment la fiction. Michèle Prodroznick, productrice chez *Tel France*, considère même qu'un auditoire francophone aura plus tendance à s'identifier à un personnage fictif qu'aux participants d'un jeu-questionnaire. (Michèle Prodroznick, 2004, p.44) Tout

⁴ Nous utiliserons le terme commun «Québécois de souche» dans ce texte pour désigner les membres du groupe majoritaire au Québec.

porte donc à croire que ce lien d'affection entre un personnage fictif et son auditoire pourrait certainement contribuer à favoriser ou non l'intégration de réels immigrants.

C'est dans les dramatiques (téléromans et téléseries) que les francophones remarquent le plus la présence des représentants de communautés culturelles. En général, les femmes francophones ont d'avantage tendance à voir dans les téléromans, un «reflet réaliste de la vie moderne» et à penser que s'y expriment les particularités des communautés culturelles et des relations interculturelles.

(Proulx et Bélanger, 2001. p.21)

En effet, devant une fiction à l'esthétique et au ton réaliste, les gens auront tendance à percevoir comme réel et appliquer à la vie courante un fait pourtant complètement fictif. Dans le cas de la représentation des communautés culturelles, ce fait est d'autant plus marqué dans les régions les plus reculées. Comme l'explique Maryse Potvin (2008), les populations qui y vivent, ayant très rarement la chance de croiser les membres de différentes communautés culturelles, ne peuvent se fier qu'aux représentations transmises par les médias donc, en proportion importantes, par la télévision. Ces données nous font croire que les représentations télévisuelles ont un impact direct sur la perception des communautés immigrantes par les Québécois «de souche».

1.3.2. Pour les immigrants

Si la majorité des auteurs⁵ ont souligné l'importance du rôle de la télévision dans le processus d'ouverture et d'acceptation des immigrants par la population d'accueil, nous pouvons ajouter qu'il en est tout autant de l'usage que l'immigrant fait du petit écran lors de son arrivée en terre d'accueil. Farrah Bérubé (2009, p.185) divise ce rôle en 3 fonctions majeures favorisant l'intégration des nouveaux arrivants: «Les médias

⁵Agbobli (2007), Bégin (2004), Bélanger (2001), Bérubé (2009), Bouchard (2008), Le Paige (2004), Macé (2007), Mattelart (2007), Prodroznick (2004) Proulx (2001), Taylor (2008), Wolton (2004).

participent à l'insertion des immigrants. Ces contributions, ce sont celles des médias en tant qu'agents d'information, d'immersion linguistique et de socialisation».

Des fonctions qui ont été reconnues par plusieurs autres chercheurs. Georges Friedman, notamment, qualifie la télévision «d'école parallèle» afin de souligner l'enseignement à une nouvelle société que le petit écran offre aux immigrants «trop vieux» pour les bancs d'école (Rigoni, 2007, p.210). L'étude ethnographique faite en 2004 par Camille Bégin démontre d'ailleurs que l'utilisation de la télévision à des fins d'intégration est généralisée et faite de manière intensive par tous les immigrants consultés lors de sa recherche.

On remarque que la télévision québécoise a accompagné les premiers pas dans la culture québécoise de chacune des familles rencontrées. Dans la première phase, celle de l'acculturation, les participants, souvent isolés par leur faible maîtrise de la langue, ont écouté la télévision de façon quasi boulimique, une façon peu risquée d'assouvir leur curiosité pour la culture d'accueil.

(Bégin, 2004. p.41)

Les nouveaux arrivants ont donc le réflexe de consommer la télévision québécoise. Ce qui est bon signe de prime abord, mais encore faut-il qu'ils s'y sentent intégrés à part entière, car le manque de représentation ou encore des représentations négatives des nouveaux arrivants peuvent avoir des conséquences à plusieurs niveaux.

Selon nos répondants, ce « message d'espoir » aiderait à traverser les difficultés de l'adaptation en pays d'accueil.[...] un déficit de représentation enverrait au contraire un message négatif pouvant être particulièrement dramatique pour leurs enfants qui manquent fréquemment de modèles et de points de référence pour s'insérer dans la vie sociale.[...] «Exister dans le paysage audiovisuel» pour les enfants, cela veut dire la possibilité de s'identifier à des héros de la télévision et de se projeter aisément dans un avenir accueillant en sol québécois.

(Proulx et Bélanger. 2001. p.25)

1.4 Le transfert d'écoute

Comme nous venons de l'aborder, la télévision peut avoir un rôle bénéfique quant à l'intégration des immigrants. Toutefois, plusieurs études semblent souligner l'existence de ce que l'on appelle le «transfert d'écoute», c'est-à-dire le transfert de l'attention d'un auditoire potentiellement d'une chaîne au profit d'une autre. Il s'agit d'un enjeu majeur puisqu'il permet d'évaluer le poids que conserve cette chaîne dans un contexte de multiplication de l'offre médiatique et de globalisation des échanges. Dans le cas qui nous préoccupe, cela représente la perte d'un auditoire que l'on associe géographiquement à la télévision québécoise francophone au profit d'une programmation principalement états-unienne. On pourrait croire que cela est lié à une meilleure maîtrise de l'anglais de la part de ces populations, mais les chiffres écartent l'importance de facteur :

Globalement, 27 % de l'écoute des communautés immigrantes du Québec va aux chaînes francophones contre 64 % aux chaînes anglophones et 9 % aux chaînes ethniques alors que 70 % des personnes déclarent pourtant pouvoir s'exprimer en français.

(Proulx et Bélanger, 2001, p.25)

Une étude statistique plus récente du Conseil des relations interculturelles du Québec (CRI) démontre que 46% des Québécois appartenant aux minorités culturelles consultent en priorité des chaînes francophones pour se divertir comparativement aux chaînes anglophones qui sont priorisées par 50% d'entre eux (21% canadiennes et 29% états-uniennes) (2009, p.86-87). Force est de constater que l'écoute des chaînes francophones par les immigrants y est deux fois moins élevée qu'à l'intérieur du reste de la population (81 %). Il y a donc une différence majeure entre l'auditoire potentiel de ces populations pour la programmation francophone et l'auditoire réel.

Même si de nombreuses causes influencent le transfert d'écoute comme l'accès de plus en plus facile aux médias internationaux (dont ceux de leur pays d'origine) pour les populations immigrantes, il serait impératif pour les diffuseurs de minimiser les facteurs de cette perte d'auditoire. Par exemple, en se souciant d'offrir une représentation respectueuse de la présence et de l'identité des nouveaux arrivants. C'est d'ailleurs le facteur le plus souvent cité comme première cause du délaissement des médias locaux par les populations dans les études portant sur la question. Une meilleure représentation de la part des médias anglophones attire l'écoute des populations immigrantes qui s'y sent mieux intégrée. (CRI, 2009. p.11) Cette tendance s'observe aussi de manière quantitative. Le CRI note une présence à l'écran de membres des communautés culturelles minoritaires de 7% à TVA, 11.5% à la SRC et de 26% à Téléquébec, « *en comparaison aux réseaux anglophones, au cours de la même étude, le réseau CTV avancerait le chiffre de 42.%* » (Journet, 2009). Suite à la consultation de ces chiffres, on peut se questionner comme l'ont fait Proulx et Bélanger (2001): « L'évaluation positive de la télévision anglophone de la part de la première génération se transformerait-elle en « écoute effective » avec la deuxième génération? »

Une situation qui est accentuée chez les membres des deuxièmes générations qui, maîtrisant souvent plusieurs langues, ont des attachements multiples qui en font des « citoyens du monde ». D'un point de vue d'intégration, il serait intéressant qu'ils développent une attache identitaire pour le pays dans lequel ils ont grandi. Étant donné le rôle que couvre la télévision dans le processus d'intégration des nouveaux arrivants, nous devons réduire autant que possible le transfert d'écoute causé par ce facteur. On pourrait donc s'attendre à ce que la diffusion d'une série télévisée dans laquelle les immigrants et les membres des communautés culturelles pourraient se reconnaître contribue à réduire le phénomène.

1.5. L'état de la représentation de la diversité

1.5.1 La représentation quantitative

D'un point de vue quantitatif, si l'on fait la synthèse de la dernière étude du Conseil des relations interculturelles du Québec (CRI) sur le sujet, les statistiques démontrent un certain manque à combler. À TVA, 7% de leurs vedettes peuvent être liées aux minorités ethnoculturelles à Radio-Canada on parle de 11.5% tandis qu'à Télé-Québec, on le chiffre à 26% (CRI, 2009,p.33).

Considérant que les minorités visibles constituaient 8.8% de la population québécoise en 2006 (CRI, 2009, p.33), seule TVA serait en situation de sous-représentation, mais ce chiffre monte à 16.5% dans la région de Montréal. Or, dans une logique purement quantitative, les contenus faisant référence à la métropole devraient en représenter en plus fort pourcentage. De plus, il ne faut pas oublier que ces dernières statistiques ne se penchent que sur les minorités visibles. Si l'on ouvre le spectre des origines culturelles, le pourcentage d'immigrant ou de gens ayant des origines autres que celles des peuples colonisateurs et des Amérindiens est très élevé.

À titre indicatif, le recensement de 2006⁶ indique qu'une proportion de 40 % de la population québécoise déclare une origine ethnique unique autre que « Nord-américaine » (Canadien, Québécois, etc.), « Française » (Français, Acadien, etc.) ou « Britannique » (Anglais, Irlandais, etc.). Il indique aussi que 11,5 % de la population est née à l'étranger.

(CRI, 2009, p.2)

Considérant que le chiffre de 40% avancé inclut des membres des cultures occidentales et des immigrants de deuxième ou troisième génération fortement intégrés, nous pourrions dire qu'il n'y a que Télé-Québec avec son 26% qui offre une

⁶ Il est à noter que malgré le recensement de 2011, les données liées à l'origine ethniques ne sont pas disponibles sur le site de statistique Canada.

diversité suffisamment représentative en matière de communautés culturelles. Radio-Canada, quant à elle, semble limiter son standard au pourcentage de membres appartenant à la première génération d'immigrants puisque le nombre de citoyens nés à l'étranger cité précédemment (11,5%) est exactement le même que leur pourcentage de vedettes liées aux minorités culturelles.

Si les populations immigrantes sont sous-représentées dans un média aussi important au Québec, est-ce symptomatique d'un «Nous exclusif» encore plus présent chez les Québécois «de souche» que l'on ose le croire? Il deviendrait alors d'autant plus important de réagir à cette problématique de représentation télévisuelle afin de faciliter l'intégration des nouveaux arrivants par la diffusion d'un nombre substantiel de personnages vivant une situation similaire à la leur.

Il s'agit d'ailleurs, d'un virage dans lequel une grande majorité des Québécois seraient prêts à s'engager si l'on en croit les résultats de la commission Bouchard-Taylor. Le rapport souligne que, durant celle-ci, environ 85% des interventions avaient été de nature modérée ou pluraliste (Agbobli, 2009).

1.5.2 La représentation qualitative

Les fictions télévisuelles francophones canadiennes font piètre figure lorsqu'on se penche sur la question de la représentation des communautés culturelles. Comme nous l'avons vu, le nombre de fictions attribuant un rôle principal à un personnage issu de l'immigration n'est pas très élevé. Malheureusement, même lorsqu'ils sont présents, nous avons majoritairement affaire à des stéréotypes, des non-stéréotypes et des contre-stéréotypes. Des concepts qui sont définis par Éric Macé dans son article *Des*

Il est à noter que cet étude du CRI à fait face à de nombreuses critiques quant à sa rigueur méthodologique. Je l'ai tout de même utilisé puisque les études récentes sur le sujet sont pratiquement inexistantes. De plus, même avec des potentiellement chiffres approximatifs, le problème reste persistant et s'observe par la simple écoute du petit écran.

« minorités visibles » aux néostéréotypes, les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales.

Le non-stéréotype

Le non-stéréotype se produit « *lorsqu'un non-Blanc apparaît comme figurant muet* » (Macé, 2007, p.6). Il s'agit d'un personnage qui ne se manifeste que par sa présence. Comme nous parlons de figurant, inutile de souligner qu'il est muet dans le sens propre, mais nous présumons que Macé entendait par « muet » que le personnage n'exprimait rien sauf une appartenance à une minorité visible. Par exemple, si de jeunes figurants noirs pouvaient être associés à des membres de gang de rue par leur habillement, ils ne seraient pas réellement « muets » en matière de stéréotype. D'un aspect quantitatif, ce type de représentation est positif, mais nous verrons plus loin qu'en matière qualitative les immigrants semblent aspirer à plus qu'une simple présence muette des représentants de leur communauté.

Le contre-stéréotype

Le contre-stéréotype montre les non-Blancs de la classe moyenne, voire dans des statuts sociaux prestigieux, et occupant des premiers rôles, comme on le voit si souvent dans les programmes venant des États-Unis (Hun, 2005). Le contre-stéréotype a une vertu : il élargit le répertoire des régimes de monstration légitime des minorités non blanches, proposant ainsi à la fois un égalitarisme universaliste colour-blind réalisé et un idéal du moi positif, non stigmatisé, pour les publics concernés. Cependant, le contre-stéréotype a des limites (Gray, op.cit;Hunt,op cit.). Tout d'abord, il procède par déni d'ethnicité [et] déni des discriminations.

(Macé, 2007 ,p.7)

Ce type de représentation est positif à certains égards, mais ce déni d'ethnicité semble plutôt être associé à des immigrants de troisième génération et plus. Ce qui représente une minorité de Québécois appartenant aux minorités visibles. D'ailleurs, les immigrants récents auront tendance à considérer ces personnages dénués de toute appartenance à leur culture d'origine comme des « Québécois ». On peut en conclure

que ce type de représentation est peu efficace quand il s'agit de représenter les communautés culturelles puisqu'ils sont dénués de spécificités culturelles (Proulx et Bélanger, 2001, p.19).

L'antistéréotype

Il constitue les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques de l'ethnoracialisation des minorités, mais aussi de la « normalité » blanche de la majorité, que ce soit sur le ton de l'humour, de l'interpellation plus directe ou à travers la complexité des récits fictionnels.

(Macé citant Hall, 2007)

Ce dernier exploite l'idée d'utiliser le stéréotype afin de le contrecarrer. Une idée aussi défendue par Wolton.

La stratégie la plus intelligente en la matière consiste malgré tout à accepter le point de départ du stéréotype et à le démonter, à le subvertir. Ce n'est pas un paradoxe, mais une réalité anthropologique.

(Wolton et Le Paige, 2004, p.93)

Il s'agit d'un procédé souvent utilisé dans les fictions humoristiques. D'ailleurs, Macé utilisera l'exemple de l'émission canadienne *the Little Mosque on the Prairie* pour l'illustrer. J'ajouterais que la télésérie francophone *Pure laine* se base aussi sur ce principe puisque la plupart des épisodes sont fondés sur un ou des préjugés. L'antistéréotype peut être mieux perçu de manière qualitative que les précédents, mais encore faut-il que les communautés perçoivent l'antistéréotype et non simplement un stéréotype grossier. Par expérience, nous pouvons ajouter que la compréhension d'un humour de second niveau n'a d'universel que d'être toujours incompris par quelqu'un surtout lorsqu'on l'utilise pour aborder un thème sensible.

Même si tous ces types de représentations (contre-stéréotype, non-stéréotype, antistéréotype) sont utilisés pour représenter les minorités culturelles, cela ne se fait pas de façon juste et près la réalité. Ceux qui croient que les conséquences à ces pratiques ne se limitent qu'à froisser certains ego chez les immigrants font fausse route. Lorsque l'on se penche sur l'influence qu'a la télévision sur notre société, on s'aperçoit qu'une mauvaise représentation des communautés culturelles a un fort impact sur le processus d'intégration des nouveaux arrivants et cela à plusieurs niveaux.

1.6. Les critères d'une «bonne» représentation

Une majorité écrasante des interviewés (33 personnes) ont affirmé explicitement que leur présence ou non à l'antenne était, pour eux, une question sensible; certains allant jusqu'à exprimer comment dès leur jeune âge les trop rares apparitions d'un Noir à l'écran faisaient l'objet de toute leur attention.

(Mattelart, 2007, p.63)

La partie précédente nous introduit à une question fondamentale : qu'est-ce qu'une «bonne »représentation? Les informations que nous avons recueillies au sein de la littérature nous ont permis d'arriver à une définition qui se fonde sur «ce qu'attendent les immigrants des personnages censés les représenter à la télévision». C'est le critère sur lequel nous nous fions afin définir ce que nous nous permettons d'appeler une «bonne» représentation.

Tout d'abord, il est important qu'ils aient une incidence dans l'intrigue. Bien sûr, on ne rejette pas les «figurants» faisant partie d'une minorité visible, mais il faut aller plus loin avec certains personnages d'origine étrangère et leur offrir un premier rôle. L'«ethnie de service», dont la présence démontre une volonté strictement quantitative de représentation souvent justifiée par le respect de quotas de la part du diffuseur, n'est pas très appréciée au sein des communautés. On y percevra l'exclusion des minorités culturelles n'ayant droit que d'évoluer en périphérie d'une intrigue principale soutenue

par des personnages «de souche». De plus, dans le cas des fictions, nous réitérons que ces quotas, souvent fondés sur des statistiques générales de la population, ne tiennent pas compte de l'environnement social où prend place l'intrigue. Une émission se produisant dans un quartier comme Parc-Extension à Montréal demanderait une proportion bien supérieure de personnages issus de l'immigration à celle de la moyenne nationale québécoise contrairement à un épisode qui se produirait à Coaticook.

Pour des raisons énoncées plus haut, il va sans dire qu'un personnage très stéréotypé ne sera pas très bien accueilli par le public immigrant. Tout autant qu'il faut éviter les représentations qui se veulent parodiques ou humoristiques (antistéréotype) qui sont souvent perçues au premier degré. Il faut aussi éviter la position inverse, ce qu'Éric Macé nomme le contre-stéréotype, c'est-à-dire le personnage soi-disant provenant d'une communauté culturelle, mais qui n'a que le nom et les traits physiques liés à son origine ethnique. Alors que le reste de son identité est similaire à tous les autres personnages de la série.

Il ne suffit pas que les comédiens soient membres d'une communauté culturelle pour qu'ils la représentent, encore faut-il que son personnage rencontre les problèmes et les défis auxquels sont confrontés les membres de cette communauté.

(Réseau Éducation Média. mars 2010)

Une «bonne» représentation se situe donc entre le personnage stéréotypé et celui qu'on aurait vidé de tout trait culturel afin d'éviter les fameux stéréotypes. Bref, il s'agit **d'un personnage ayant une incidence dans l'intrigue qui incarne sa culture tout en démontrant qu'il n'est pas en marge de la culture d'accueil.**

D'après nos recherches, un volet qui laisse encore place à l'ambiguïté est celui de la représentation positive. Certains vont dire qu'ils détestent les personnages issus de

communautés culturelles offrant un modèle trop beau pour être vrais, car ils ne sont pas crédibles et l'on voit qu'ils sont ainsi afin d'éviter les plaintes.

Les médias ont tenté de donner une image positive de certains groupes souvent dénigrés et de créer des stéréotypes positifs, dans le but louable de changer les opinions des groupes dominants. Or ce n'est pas toujours atteint parce que les images positives ne correspondent pas aux expériences vécues par les lecteurs, auditeurs ou téléspectateurs.

(Vaillant, 1994, p.35)

Pourtant, du côté des communautés, l'attrait envers la télévision américaine semble, entre autres, lié à cette appréciation des relations « plus harmonieuses que nature ». C'est d'ailleurs ce que démontre une étude américaine datant de 2002 qui soulève les risques associés à ce type de représentations.

Il était plus probable que les personnages noirs aient un style de vie élevé par rapport à leurs homologues dans le monde réel. Cela soulève des préoccupations quant aux conséquences non intentionnelles de présenter la vie des Noirs de façon exagérément positive.

(Solution Research Group Consultant inc. 2003. p.23)

Dans le contexte québécois, il est compréhensible que l'on soit rébarbatif à s'associer aux personnages censés représenter notre communauté culturelle à la télévision si ceux-ci projettent toujours une image négative. La prise en compte de ces deux pôles, nous fait croire qu'il serait préférable de mettre en scène **des personnages d'immigrants offrant une image positive, sans toutefois être dénuée de faiblesses et respectant la réalité sociale liée à communauté représentée.** Avant d'appartenir à une culture, ils doivent être humains et attachants. Ce qui inclut des forces et des faiblesses.

Cette analyse de la problématique et les conclusions que nous en tirons nous ont permis non seulement d'affirmer la pertinence de notre projet, mais aussi d'identifier les paramètres de représentation des immigrants qui seront suivis pour notre création.

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE: COMMENT PARVENIR À UNE REPRÉSENTATION PLUS PRÈS DE LA RÉALITÉ?

2.1 Introduction

Notre volonté de représenter la réalité vécue par les nouveaux arrivants nécessite une méthode de collecte de donnée nous permettant de l'observer concrètement. C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser l'ethnographie qui nous permettait de porter autant un regard au phénomène large de l'immigration qu'aux petits détails de la vie des nouveaux arrivants. Plusieurs parallèles ont d'ailleurs été faits entre cette méthode et le travail de recherche d'auteur. Après diverses démarches afin d'identifier notre terrain, nous avons finalement choisi de consacrer nos démarches à la communauté maghrébine montréalaise et, plus précisément, au *Couscous Comedy Show* et aux humoristes québécois d'origine maghrébine et arabo-musulmane.

2.2 Le choix de la méthode

Pour inspirer l'univers de notre projet de fiction et arriver à bien représenter la situation de l'immigration, il était essentiel d'approfondir nos connaissances sur le sujet. **Pour y arriver, nous avons décidé de fonder notre méthodologie sur les pratiques de l'ethnographie.** Cette méthode nous est apparue comme le moyen le plus approprié pour collecter une grande quantité d'informations précises et près de la réalité. Les

parallèles entre cette méthode dont le but est habituellement d'observer et analyser un monde à sa source et la recherche derrière la création d'une oeuvre de fiction inspirée d'un univers réel ne sont pas étrangers l'un de l'autre. Du moins, notre expérience personnelle de la démarche ethnographique dans le cadre du cours *Identité et altérité en terrains* nous a convaincus d'utiliser les bases de la méthode anthropologique afin d'aller à la rencontre de l'Autre.

Cet attrait aux principes anthropologiques était notamment lié au regard macroscopique que ce domaine porte sur un milieu afin de collecter des données qualitatives. C'est ce qu'explique Laplantine (1987, p.157):

La démarche anthropologique de base, celle que tout chercheur considère aujourd'hui comme incontournable, quelles que soient par ailleurs ses options théoriques, procède d'une rupture initiale par rapport à tout mode de connaissance abstrait et spéculatif, c'est à dire qui ne serait pas fondé sur l'observation directe des comportements sociaux à partir d'une relation humaine.

Il était essentiel, de notre point de vue, de porter attention à chaque détail d'un univers si l'on voulait s'approcher d'une représentation crédible et collée à la réalité. Les expériences personnelles de chacun des intervenants croisés auraient beaucoup plus de couleurs que des comportements sociaux plus larges que nous aurait fournis la sociologie. Des généralités qui pouvaient facilement se traduire en stéréotypes à l'intérieur de notre création qui, du même coup, allaient à l'encontre de son but premier.

De plus, notre expérience personnelle nous démontrait que la réalité a souvent tendance à être plus surprenante qu'une histoire inventée de toutes pièces. Surprendre un spectateur aguerri est souvent ce que recherche un auteur et avec raison, car la surprise et la nouveauté mènent souvent à l'accroche du spectateur. D'ailleurs, plusieurs des séries télévisuelles qui avaient eu du succès dans les dernières années avaient été fondées sur une forme de recherche de terrain. C'était notamment le cas

des émissions *Minuit le soir* et, plus récemment de *19:2* qui avaient demandé à leurs auteurs plusieurs mois voire des années de recherche et d'observation des univers abordés afin de coller à la réalité. Bref, notre volonté de mettre sur pied un récit réaliste sous-tendait que nous nous attardions aux détails. Ce que l'ethnographie comblait tout à fait.

Le processus d'écriture demandait aussi d'incarner l'univers que l'on voulait décrire afin de mieux la projeter sous forme de texte (fictionnel), ce que l'ethnographe apportait aussi, d'une certaine façon, par l'utilisation d'un journal dans une volonté de compréhension des sujets à l'étude. L'implication de soi était incluse dans cette démarche de recherche. Un autre volet que partageait le processus d'écriture.

L'ethnographie, qui est fondatrice de l'ethnologie et de l'anthropologie[...] ne consiste pas seulement, par une méthode strictement inductive, à collecter une moisson d'information, mais à s'imprégner soi-même des thèmes obsessionnels d'une société, de ses idéaux, de ses angoisses[...] Si, par exemple, la société a des préoccupations religieuses, il doit lui-même prier avec ses hôtes

(Laplantine, 1987, p. 157-158)

L'anthropologie est fondée sur cet héritage de l'étude de l'«Autre». Ce qui est particulièrement pertinent lorsque l'on aborde le champ interculturel. Le thème de l'altérité et de l'identité sont centraux aux recherches anthropologiques. Cette approche permettait aussi de mettre en perspective l'existence de sa propre communauté. Un exercice qui était tout aussi nécessaire considérant le sujet abordé, car mes «Autres » seraient aussi confrontés à des Québécois. Nous n'avions donc pas le choix de définir l'identité du peuple dont nous faisons partie, afin d'optimiser nos chances d'en faire une représentation influencée le moins possible par le biais proendogroupe. Un travail qui était, à notre sens, possible par l'adoption d'une telle démarche.

Les apprentis chercheurs que nous étions devaient s'observer en plus d'observer les enquêtés et leur milieu. Nous avons donc tenu un cahier dans lequel, en plus d'annoter

nos observations, nous avons fait part de nos réactions de notre comportement face à la différence. L'ethnographie partage d'ailleurs avec l'art ce que nous appellerions une certaine humilité. Le regard du chercheur a beau être celui d'un scientifique, il n'en reste pas moins soumis à des subjectivités humaines. En anthropologie, nous les prenons en considération dans l'interprétation des informations collectées. Laplantine soulignera d'ailleurs ce parallèle entre l'art et l'ethnologie.

L'ethnologie et le roman [...] visent précisément (par des voies très différentes) à explorer d'une manière non spéculative cet être de l'homme oublié par la tendance de plus en plus hypertechnicienne et non réflexive de la science.

(Laplantine, 1987, p.190)

Dans cette citation, l'auteur fait le parallèle avec le roman, mais elle peut s'appliquer tout autant avec la majorité des formes d'art, dont la fiction télévisuelle. Il souligne les choix que doit faire l'anthropologue à travers l'ensemble d'informations collectées afin de «*décider quels faits sont significatifs, et par-delà cette description (mais à partir d'elle), à rechercher une compréhension des sociétés humaines*» (Laplantine, 1987, p.205). Travail que nous devons aussi faire de notre côté afin de discerner les faits significatifs ressortant de toutes ces données liées à la situation d'immigrant. Malgré toute cette rigueur, au final, ces choix étaient inévitables dans un processus de création et étaient donc *de facto* biaisés. Par contre, étant donné la sensibilité du sujet abordé, nous devons être en mesure de les expliquer et nous devons aussi nous soumettre à plusieurs normes éthiques :

Comme la recherche en ethnoanthropologie se réalise par mode de communication interpersonnelle et comme l'objet se présente à la fois différent et semblable, l'observateur devient juge et partie. Ce faisant, l'idéal de recherche devient proprement éthique, englobant la déontologie.

(Des Aulniers, 1993, p.115)

2.3 Les choix des répondants

Le but de ce mémoire création était de jeter les bases d'une série de fiction télévisuelle offrant une représentation inspirée de la réalité vécue par ceux ayant immigré au Québec en intéressant à cette question un public fois à la fois de Québécois «de souche» et de gens issus de l'immigration. Nous croyions pouvoir y arriver par une stratégie consistant à remplacer l'usage d'une culture réelle pour représenter cette situation par une famille d'«Autres» vivants dans une communauté «Autre» de Montréal. Par contre, même si nous voulions créer une communauté complètement fictive, celle-ci s'inspirerait de la vie de plusieurs immigrants faisant partie de communautés réelles. En fait, toutes les démarches anthropologiques expliquées précédemment servaient à nourrir le concept d'immigrant issu d'une communauté minoritaire à Montréal. Au départ du projet, nous avions en tête de participer à plusieurs terrains dans trois communautés différentes et, éventuellement, comparer les données collectées pour mettre en lumière des invariants que l'on retrouve chez tous les groupes immigrants. Ces invariants auraient été transposés à la vie et l'identité de nos personnages. Cette démarche comparative est d'ailleurs aussi présente en anthropologie afin de déterminer les conclusions d'un terrain. Comme le souligne Des Aulniers (1993):

En outre, cet élargissement perçu en termes macroscopiques s'accomplit par la comparaison entre divers individus et divers terrains, pour bien saisir les relatifs invariants et les singularités. On rejoint ainsi le comparativisme qui représente une tâche prééminente en anthropologie.

Par contre, suite à la rencontre de notre jury, nous avons compris que notre projet de suivre trois familles de trois communautés différentes était fort ambitieux au niveau du mémoire et que les résultats recherchés étaient tout aussi possibles en se concentrant sur une seule communauté.

De plus, comme chercheur, ayant eu le temps de suivre à quelques occasions les membres d'une famille marocaine, principalement le père (Hanas), nous avons constaté qu'il était très difficile de se mêler du quotidien d'une famille à Montréal. Il s'agissait d'un contexte très intime où il était impossible d'être présent sans la présence d'Hanas souvent occupé à l'extérieur. La plupart des facettes du quotidien étaient inaccessibles. Conséquemment, nous n'étions les bienvenus dans cette famille que durant une partie de la fin de semaine où nous avons pu prendre part à la vie d'Hanas. Cela nous a permis d'observer de nombreuses choses notamment comment le mode de vie nord-américain et du Maroc se mêlaient chez lui. Par contre, nous comprenions aussi qu'entre sa famille, ses études et son travail, il avait peu de temps à nous consacrer. Nous étions donc peu à l'aise d'abuser de cette générosité plus longtemps. De plus, il nous était impossible de le suivre à d'autres moments de la semaine, comme à son travail ou dans ses cours, que ceux auxquels il nous invitait durant la fin de semaine. De plus, sa femme ne semblait pas vouloir prendre part à notre enquête. Bref, un constat qui mêlait à la fois une difficulté d'immersion à un terrain réel et une difficulté à amasser les informations nécessaires à l'inspiration un récit de fiction. Il nous fallait trouver autre chose.

C'est suite à la suggestion de notre jury de nous concentrer sur une seule communauté et des jeunes de notre génération afin de faciliter les échanges que nous avons fait notre choix final de terrain: Le *Couscous Comedy Show* et les humoristes d'origine maghrébine. Ce choix s'expliquait notamment par une réorientation pratiquement simultanée de notre création autour du personnage Rico, l'aîné de la famille⁷

⁷ À quelques jours d'intervall, Pierre-Yves Bernard, notre conseiller à l'écriture nous suggérait de changer de public cible pour nous adresser à un public adolescent pour des raisons qui seront énoncés plus bas.

2.4 Intérêt de recherche face à la communauté maghrébine montréalaise

Aucun groupe n'a grandi aussi vite que celui-là [immigrants du Maghreb] au cours des 10 dernières années. Il y a 5 ans à peine, ils n'étaient que 35 000 à dire à statistique Canada qu'ils reliaient leurs origines à l'Afrique du Nord, eussent-ils été de Tunisie, du Maroc, d'Algérie ou de Mauritanie. En 2006, ils étaient près de 72 000.

(Laurence et Perreault, p.402)

Ce dernier passage souligne l'arrivée importante d'immigrants d'origine maghrébine dans la métropole au tournant du dernier siècle. Une immigration massive qui était toujours d'actualité au moment où nous écrivions ces mots. Nous considérons ce nouveau groupe d'immigrants comme intéressant à observer considérant leur position identitaire encore en formation au sein de la ville.

De plus, minorité visible au même titre que les autres communautés sélectionnées, les hommes d'origine maghrébine semblaient être victimes d'une plus grande difficulté d'accès à l'emploi:

De récentes études de Statistique Canada démontrent qu'ils sont plus touchés par le chômage que n'importe quel groupe ethnique au Québec. Pour les immigrants arrivés de l'Afrique du Nord depuis les 5 dernières années, les données sont particulièrement alarmantes: 27,9% d'entre eux ne trouvent pas d'emploi. Or, au moment de la publication de ces statistiques, le taux de chômage de la province n'était que de 6,3%.

(Laurence et Perreault, p.402-403)

L'emploi et la reconnaissance des équivalences étant un élément majeur du processus d'immigration, observer les nouveaux arrivants d'origine maghrébine risquait alors de favoriser l'accès à des histoires en lien avec cette problématique. De plus, l'observation des médias nous faisait croire à une certaine islamophobie en Occident qui continuait d'être alimentée depuis les événements du 11 septembre 2001. Cela ne semblait pas échapper à la réalité québécoise. Ce fait colporté de nombreuses fois par plusieurs

immigrants de cette origine a d'ailleurs été mis en lumière dans l'histoire récente du Québec. Plusieurs propos xénophobes souvent inspirés de généralisations non fondées à propos des populations originaires des pays du Maghreb ont accompagné le débat entourant «*La charte des valeurs québécoises*».⁸

⁸ Lancée par le Parti québécois à l'automne 2013 «*La charte des valeurs québécoises*» est le nom donné à un projet de loi portant sur la question de la laïcité de l'État. Sur la sphère publique, le projet a suscité plusieurs mois de débats, notamment en ce qui a trait au port de signes religieux par les employés de l'État.

CHAPITRE III

LE TERRAIN, LES ENTREVUES ET AUTRES SOURCES DE DONNÉES

3.1 Introduction

L'objet de notre terrain maintenant identifié, dans les prochaines pages, nous allons expliquer en détail d'où proviennent les éléments qui ont inspiré notre scénario et notre bible. Vous verrez que ceux-ci sont venus enrichir notre création à différentes échelles.

La collecte de donnée s'est produite via trois méthodes différentes. La première est une démarche ethnographique de terrain autour du *Couscous Comedy Show*. Nous décrivons la méthodologie entourant ce terrain puis relaterons les différentes expériences vécues qui ont inspiré notre création à plusieurs niveaux. Ce terrain n'étant pas suffisant pour parvenir à nos fins, nous avons pris soin de souligner l'apport spontané à la création de différents éléments du quotidien depuis le début du mémoire. Dans une démarche scientifique, ces éléments auraient été normalement écartés, mais ils ont été non négligeables dans le cadre de notre création. Finalement, la plus importante de ces sources de données est certainement les cinq entrevues semi-dirigées avec des humoristes d'origine maghrébine et arabo-musulmane avec qui nous avons abordé les thèmes de leur famille, leur culture, leur personnalité et le rapport de chacun avec l'humour. Vous constaterez que ces entrevues nous ont permis d'identifier et de valider plusieurs concepts en lien avec l'immigration. Pour chacun, nous expliquerons brièvement ce que ces différentes données ont pu inspirer une fois apporté à la création.

3.2 Le terrain

Le *Couscous Comedy Show* se définit comme un cabaret de variété principalement axé sur l'humour. Il est aussi composé de numéros de cirque, de magie et de musique (deuxième en importance). Malgré l'identification de ces éléments, Farès, le créateur du *Couscous Comedy Show*, considère que le contenu du spectacle n'a pas réellement d'importance. L'humour pourrait être au second plan. Cela même s'il fait des comparaisons entre le *Couscous* et le *Jamel Comedy Club*⁹. Selon lui, les seuls éléments qui sont nécessaires à ce spectacle sont sa présence à l'animation et la formule souper spectacle où un couscous est servi à tous les spectateurs.

Le *Couscous Comedy Show* est un événement généralement mensuel se préparant intensément sur environ trois jours¹⁰. Il évolue en 4 lieux différents qui forment ce que Farès appelle la «Couscous connection». Tous ces lieux et leur ambiance ont inspiré la série à différents niveaux.

L'appartement de Farès: lieu réservé aux intimes, il nous y a souvent donné rendez-vous avant que l'on se dirige ailleurs. En plus d'être l'endroit où il vit, il y reçoit des amis pour fêter après le spectacle et souvent pour dormir chez lui si la fête s'étire. Habitant seul, l'appartement de Farès laisse place à son excentricité. Plus ou moins à l'ordre, on y trouve de vieux meubles dans un ensemble dépareillé. Des toiles d'artistes multiples (souvent des amis), des éléments rappelant la culture arabe (instruments de musique, étoffes colorées, etc).

⁹ Spectacle d'humour très populaire en France animé par Jamel Debbouze qui été le tremplin de nombreux humoristes français issus de l'immigration.

¹⁰ Le spectacle se prépare petit à petit durant tout le mois qui le précède, mais ces étapes se font sans structure et occupent de temps à autre le quotidien de Farès.

Le Café Karwa: situé sur la rue Mont-Royal, le *Café Karwa* est tenu par un «Beur». D'ailleurs, Français et Maghrébins forment la majorité de la clientèle. Le décor mêle mobilier de bois discontinué, bois de grange et expositions d'artistes visuels émergents en constante rotation. On y sert à la fois des cafés de qualité et des repas comme des sandwiches et un couscous royal qui, paraît-il, est un des meilleurs en ville¹¹. Cet endroit participe au portrait global du *Couscous*, car Farès travaille régulièrement là-bas. Farès considère le *Café Karwa* comme son bureau. Il est aussi très proche du propriétaire du café. Farès a d'ailleurs fait du *Karwa* son point de vente officiel.

Le restaurant la Khaïma: Ce restaurant est tenu par Atigh Ould, un immigrant d'origine mauritanienne. *La khaïma* est divisé en 2 sections. Un côté restaurant où l'on sert des spécialités de l'Afrique du Nord et un salon de thé saharien composé d'un grand tapis encadré par une banquette basse. Cette section est meublée de coussins de toutes les tailles et de tables basses afin que l'on puisse s'asseoir, manger et boire partout. C'est à ce restaurant que Farès cuisine son couscous durant la journée et la nuit précédant le spectacle.

Cabaret du Mile-End: la salle de spectacle de style cabaret est assez grande pour accueillir environ 250 personnes, le Cabaret du Mile-End présente le *Couscous Comedy Show* environ une fois par mois.

3.2 1 Le déroulement

Le noyau principal de mon terrain s'est déroulé entre le 10 mai et le 12 mai 2013. Puis les contacts avec Farès et le *Couscous* se sont multipliés à travers la saison estivale. Voici la retranscription de ce qui avait été noté dans notre journal:

¹¹ On me parlait toujours de ce couscous, tout comme le couscous de Farès comme du meilleur en ville.

«Jour 1 de la préparation du Couscous CS. [Farès et moi sommes] allés chercher des boîtes, des légumes et de la viande avec la voiture d'Adib [Alkhalidey]. Farès conduits un peu en fou, il parle au cellulaire et texte en même temps. Il me demande même de tenir son volant un instant. Il me parle de ses conquêtes et de sa blonde. Il drague sans arrêt. On finit par rejoindre Adib.

Adib a magasiné [ses vêtements] pour les Oliviers, mais est peu sûr de gagner. Il aime bien l'idée de la série et parlons longtemps de mauvaises représentations [à la télévision]. «S'il y a un Arabe dans un show, c'est parce qu'on a besoin d'un Arabe.» «Ce ne sont pas des personnes». Assis dans un resto/café [la khaïma] sur Fairmount¹², on mange le couscous et on discute d'humour. Ils parlent d'un jeune humoriste qui semble triste qui traînait.¹³

Farès [comparait] Adib [à un «vrai»] Québécois. «Il a prêté sa voiture et à hésité.» Une façon de désigner son attachement aux biens matériels ou une certaine indépendance. Finalement[Adib] a même payé l'essence. Il y a un groupe dans le resto, le proprio m'a fait une accolade sans me connaître. Demain on prépare les légumes.»

(Extrait du journal de bord le 10 mai 2013)

Le 10 mai, Farès est passé nous chercher afin que nous nous rendions dans l'ouest de Montréal, au siège social de *Thai express*. Farès devait y chercher des centaines de boîtes de repas pour emporter gratuites en échange d'un peu de visibilité. Il allait utiliser ces boîtes pour servir le couscous durant le spectacle, car, exceptionnellement, pour souligner les 4 ans d'existence du spectacle, le spectacle allait se produire au *Théâtre Rialto*. Comme les spectateurs au balcon n'avaient pas accès à des tables. Cela lui prenait des boîtes de nourriture asiatique «pour emporter» pour qu'ils puissent manger. Nous nous sommes perdus un peu en chemin en tournant autour de l'aéroport. Ce fut l'occasion pour Farès de draguer pour demander des indications. Ensuite, nous sommes allés chez un boucher magrébin et un grossiste afin de chercher tout ce dont il avait besoin pour le couscous. Farès était bien connu à ces endroits. Ce qui nous fait croire qu'il doit les fréquenter chaque fois qu'il prépare un couscous. Comme le nombre de spectateurs était beaucoup plus grand qu'à l'habitude, Farès cherchait le compte

¹² Restaurant la Caïma

¹³ Je crois, avec le recul, qu'il s'agissait de Reda Saoui. Il semblait inquiet ou anxieux, mais je n'ai jamais su pourquoi.

des ingrédients. Chaque fois, nous aidions Farès à transporter ses achats. La petite Honda Civic était pleine.

Nous avons déposé tous les ingrédients au restaurant *la Khaïma* dans le Mile-End. C'est là que Farès préparait son couscous. La veille du spectacle, Atigh Ould, le propriétaire de l'établissement, a prêté sa cuisine à Farès durant la nuit afin qu'il puisse préparer son couscous. Nous nous sommes assis dans le salon de thé, afin de discuter. Farès est allé chercher du couscous que nous avons partagé. Nous devinons que ce couscous a été offert par la maison. Nous avons senti que nous avions franchi une étape d'intégration de ce groupe. Il faut dire que nous avons, en échange de cette proximité, promis de tourner et monter le prochain spectacle.

«Coupage de légumes toute la journée. [Je suis accompagné de] 2 Françaises qui parlent beaucoup, dont une Juive séfarade, et une Marocaine plus discrète. Bref [Farès] n'est pas très présent et nous laisse seuls la moitié du temps afin de régler des trucs ici et là. Quand il est là, il fait son show. Les filles l'aiment bien. Les Françaises semblent mépriser un peu ce qui est Québécois et ne parle pas de culture locale. Elles semblent faire partie d'un groupe fermé. Dans le café, le patron mauritanien est très gentil. Il nous offre le café. Ses enfants se promènent partout.»

(Extrait du journal de bord le 11 mai 2013)

Durant cette journée, le plan était d'accompagner Farès dans la préparation du couscous. Finalement, ça se rapprochait plus d'une corvée de découpage de légume qu'une initiation à l'esprit du spectacle. Il n'empêche que nous avons pu mesurer le charisme de Farès qui a été capable de mobiliser 3 jeunes femmes pendant plusieurs heures un samedi en échange, si nous avons bien compris, de simples billets pour son spectacle. Des deux filles plus bavardes, une semblait être en séjour au Québec pour les études et l'autre semblait avoir immigré récemment, car elle travaillait pour une boîte de production montréalaise. La troisième, plus discrète, d'origine marocaine, semblait avoir grandi, du moins en partie, au Québec. Faute de véritablement accompagner Farès dans l'élaboration de son couscous, la journée n'a pas été aussi inspirante que

ce qui était prévu. Nous aurions peut-être dû nous informer plus et insister pour passer la nuit avec Farès, car c'est à ce moment qu'il cuisine. Pour lui, c'est un rituel.

«Le Couscous est rassembleur. Près d'une centaine de bénévoles y tiennent des postes importants. Le show est impressionnant même s'il y a des longueurs. Il a duré quatre heures de 19h à 23h. Orchestre des musiciens du monde, cirque, humour, le show est éclaté et la foule (800 personnes) est très métissée. C'est vraiment à voir. J'aurais aimé être dans les coulisses... la prochaine fois peut-être.»

(Extrait du journal de bord le 12 mai 2013)¹⁴

Cette édition spéciale en l'honneur du 4e anniversaire du *Couscous* au *Théâtre Rialto* était impressionnante. Une trentaine de bénévoles, surtout des femmes, de toutes les origines étaient au rendez-vous afin d'accueillir et de servir le couscous aux spectateurs qui attendaient en file. Pour avoir vu ultérieurement d'autres éditions du spectacle à l'endroit habituel (*Cabaret du Mile-End*), nous croyons que Farès s'est permis ce soir-là d'intégrer des numéros qui seraient impossibles à présenter sur la petite scène du *Cabaret du Mile-End*, car le plafond y est plus haut et la scène plus large. Nous pensons précisément aux numéros de cirque (jonglerie et main à main) et à l'orchestre qui ouvrait le spectacle. Malgré la vivacité et la générosité de la foule, une aussi grande salle ne contribuait pas à une atmosphère conviviale comme celle présente au *Cabaret du Mile-End*. En plus, il était interdit de manger au balcon, ce qui a compliqué le déroulement de la soirée en plus de nuire à l'application de la formule habituelle du spectacle. Farès n'a d'ailleurs pas reconduit l'expérience dans cette salle de spectacle. Malheureusement, nous n'avons pas pu aller en coulisse pour observer l'événement dans tous ses angles, car nous en faisons la captation, mais nous nous sommes rattrapés ultérieurement.

¹⁴ Au Gala des Oliviers ce soir-là, Sugar Sammy gagnait l'Olivier de l'année et le spectacle de l'année et Adib Alkhalidey gagnait la révélation de l'année. Un élément supplémentaire qui contribue à soutenir la pertinence d'un tel terrain.

Le Couscous Comedy Show certes c'est un rassemblement de gens qui viennent apprécier un spectacle et manger, mais c'est un rassemblement d'au moins 100 personnes qui, avec la force du temps, sont devenues ce qu'on appelle le «couscous social club»,[...] Il y a des gens qui se sont rencontrés à travers le show qui a fait des bébés. Qui sont venus avec les bébés heu au spectacle me dire ça c'est un enfant Couscous Comedy Show. Parce que j'ai rencontré cette fille dans ton spectacle et c'est ça mon plus grand bonheur.

(Farès)

Les insertions dans le monde du *Couscous* se sont multipliées après cette fin de semaine. Farès, très heureux de notre travail, nous a nommés membres VIP du *Couscous Comedy Show*. Ce qui nous donne accès au spectacle gratuitement pour le reste de notre vie ou pour le reste de la vie du *Couscous*. En plus d'un déjeuner en compagnie de Farès et d'un deuxième avec un autre humoriste¹⁵, nous avons pu assister à deux autres représentations du *Couscous* au cours de l'été, dont une où nous sommes restés après le spectacle afin de nous joindre au groupe. Le terrain qui avait été identifié au départ (le CCS) a fini par s'élargir sur différentes sphères comme des apparitions à d'autres soirées d'humour et des passages dans les médias (Adib Alkhalidey qui gagne le prix de «Révélation de l'année» au *Gala des Oliviers*, Status Facebook de Farès, etc).

3.3 Les multiples sources d'inspiration

Dans le cas du sujet abordé dans un contexte de création, nous constatons qu'il était important de ne pas se limiter à un terrain. Vivant dans une ville où les échanges entre cultures sont monnaie courante, nous ne pouvions pas exclure de nombreuses expériences que la préparation du terrain a provoquées et qui ont pu nous inspirer.

¹⁵ L'humoriste en question se prénomme Réginald. c'est un humoriste d'origine haïtienne qui a laissé tombé son travail en finance pour se consacrer à temps plein à l'humour. Farès le considérait comme son protégé durant cette période.

3.3.1 Liste d'autres sources d'inspiration

- Se faire couper les cheveux chez un barbier d'origine italienne et un autre d'origine tunisienne
- Travailler, manger et assister à des matchs de soccer au café Safir¹⁶
- Croiser un groupe d'enfants haïtiens d'âge préscolaire aux cheveux tous coiffés différemment
- Discuter à la maison d'Haïti et entrer en contact avec les responsables du programme jeune patrouilleur.
- Passer plusieurs jours dans la famille d'Hanas (origine marocaine) épicerie, discussion avec des amis, accompagnement de ses filles dans différents cours, etc.
- Jeûner une journée pendant Ramadan afin de pratiquer le «ftor» dans la famille d'un ami.
- Fêter le Nouvel An chinois avec la famille d'origine chinoise d'un ami.
- Participer en tant que bénévole à une collecte de fonds pour la Maison de la famille chinoise.
- Visiter et rencontrer les responsables de l'école chinoise qui a lieu les samedis au Collège Dawson
- Faire un tour au salon de l'immigration pour observer et rencontrer des organismes
- Écouter des extraits de spectacle de Mohammed Fellag et plusieurs autres oeuvres en lien avec notre projet.
- Participer aux festivités entourant le 50e anniversaire de la libération de l'Algérie au parc François Perrault
- Dîner chez une Ukrainienne que j'avais aidée durant mon implication comme bénévole en francisation par téléphone au centre Ometz (communauté juive)
- Visiter la maison du Maroc et y lire quelques revues féminines marocaines
- Aller au salon de l'immigration
- M'abonner à plusieurs sites et pages Facebook liés à des communautés

¹⁶ Situé au coeur du petit Maghreb, ce café attire principalement une clientèle d'origine Algérienne.

Nous avons aussi pris le temps de discuter avec plusieurs jeunes adultes d'origines diverses qui ont tous vécu l'immigration. Notamment un ami, Karim, qui nous a expliqué son rôle de grand-frère dans la dynamique familiale marocaine¹⁷. Une autre amie, née en Ouzbékistan, mais ayant immigré à 6 ans au Québec, nous a longuement parlé de sa difficulté à se définir culturellement. Une autre amie d'origine algérienne nous a parlé d'une certaine «culture du mensonge» dans sa famille. Nous avons aussi rencontré Ryma, une jeune femme d'origine algérienne immigrée depuis 4 ans au Québec qui vit dans une famille assez progressiste. Elle a aussi répondu à nos questions tout comme Imen, une jeune veuve et mère d'une fille de 16 mois d'origine Tunésienne qui a immigré en 2010. Puisque nous avons les yeux ouverts et un objectif en tête, toutes ces rencontres et expériences sont devenues intéressantes et ont influencé notre création. Par exemple, le *café Klafouti*, qui était inspiré du *café Safir*, est devenu le *Barbier Klafouti* suite à plusieurs passages chez les différents barbiers nommés précédemment. L'univers du salon de barbier nous semblait tout simplement plus intime, original et plus intéressant visuellement. Nous avons aussi assisté aux conversations d'Anas via *Skype* avec les membres de sa famille qui ont inspiré la présence virtuelle de Momo. De plus, tous ces accueils chaleureux dans différentes communautés nous ont fait observer que l'importance de bien recevoir est présente dans la majorité des cultures. Ce qui s'est décliné par rien de moins qu'une intrigue secondaire à notre scénario.

3.5. Les entrevues semi-dirigées

Nous avouons avoir pu nous plonger encore plus profondément dans l'univers du *Couscous Comedy Show*, du moins dans la vie de Farès, mais nous nous sommes aperçus que les éléments dont nous avons maintenant besoin pour inspirer notre

¹⁷ Le grand-frère est responsable tous ses frères et soeur quand ses parents sont absents et même cousins et cousines dans certains dossiers s'il est le plus vieux de la famille élargie.

création appartenait à un spectre plus intime que l'univers entourant un spectacle mensuel. Pour alimenter notre création, nous avons besoin de multiplier les interlocuteurs, creuser les d'expériences passées et en connaître davantage sur les relations familiales d'humoristes d'origine étrangère. En cours de recherche, nous nous sommes donc redirigés vers une collecte de données fondée sur des entrevues semi-dirigées avec plusieurs humoristes d'origine maghrébine .

3.5.1 Approche des enquêtés

Trouver des humoristes de la relève issus de la communauté maghrébine s'est avéré beaucoup plus simple que de trouver des familles de différentes communautés culturelles. Étant des personnalités publiques à la recherche d'exposition, tous avaient un site (Couscous Comedy Show) ou une page Facebook (Mariana, Adib, Reda, Rabii) via lesquels nous pouvions les rejoindre. Presque tous ont répondu à ma demande positivement. Les seuls qui n'ont simplement pas répondu à nos courriels sont Neev et Dominique Botex, qui, nous l'apprenons plus tard, est d'origine dominicaine et haïtienne. À force de nous le faire suggérer, nous avons aussi tenté de rejoindre «le roi de l'humour ethnique» au Québec: Sugar Sammy, mais son agente nous a fait comprendre qu'il était trop occupé pour donner ce genre d'entrevue. De toute façon, nous visions les Maghrébins pour notre échantillonnage. Ce qui exclut Sugar Sammy qui lui a des origines indiennes.

Nous nous sommes donc retrouvés avec 5 volontaires, dont deux qui, finalement, avaient plutôt des origines libanaises. Ce qui élargit notre spectre de recherche à la communauté arabo-musulmane. Nous n'avons aussi qu'une seule fille sur les 5. Considérant que ces entrevues allaient être utilisées afin de dresser le portrait de Rico, un personnage masculin, nous aurions pu simplement limiter notre échantillonnage à des collaborateurs de sexe masculin, mais nous trouvions intéressant d'avoir une vision féminine de cet univers.

Adib Alkhalidey: 24 ans, origines marocaine (mère) et irakienne (père). Il a déménagé du Maroc au Québec à l'âge de 8 mois.

Mariana Mazza: 23 ans, origines libanaise (mère) et colombienne (père). Elle est née au Québec et a grandi à Montréal-Nord.

Reda Saoul: 27 ans, origines algériennes (père) marocaines/algériennes (mère). Il est né au Québec et a grandi à Saint-Eustache

Rabii Rammal: 24 ans, origines libanaises. Il est né au Québec et a grandi à Montréal-Nord.

Farès Mekideche (Uncle Fofi): 27 ans, origines algériennes (Jijel), a déménagé en France à 5 ans (Rennes, sa famille y vit toujours) puis est arrivé au Québec à l'âge 18 ans. Il est le fondateur et l'animateur du *Couscous Comedy Show*.

Chacune des rencontres s'est sensiblement déroulée de la même façon.¹⁸

1) L'envoi d'un message résumant mon projet et ma volonté de les rencontrer pour une longue entrevue.

2) Une première rencontre afin de leur expliquer le projet dans les détails, de m'assurer de leur participation totale et discussion générale afin de préparer une entrevue un peu plus personnalisée.

3) Entrevue d'une durée variant de 1h à 2h enregistrée (vidéo ou audio selon les conditions).

¹⁸ Dans le cas d'Adib, il n'y a eu qu'une entrevue principale divisé en 2 parties. La première, non planifiée, s'est produite immédiatement après une représentation du Couscous Comedy Show. Dans le cas de Farès, j'ai eu le temps de le suivre et de lui parler à de nombreuses reprises avant qu'une entrevue officielle ait lieu.

Tableau 1: Grille de questions

Thèmes	Questions	Checklist
Identité	-Peux-tu te présenter?	- Comment il se définit. Est-ce que ses origines en font partie.
Humour et immigration	-C'est quoi un humoriste? -C'est quoi la réalité d'un humoriste d'origine étrangère au Québec? -Qu'est-ce que l'humour ethnique? -Qu'est-ce que le Couscous Comedy Show?	-Définition de sa vision du rôle de l'humoriste -Est-ce qu'il y a des différences avec l'humoriste «de souche» -Quelles sont ses expériences du monde de l'humour en général?
La place de l'humour	-Quelle est la place de l'humour au Québec? -Quel est la place de l'humour en (pays d'origine)? -Quelle position adoptent sa/ses communautés (X) face à l'humour au Québec?	-Mettre en évidence la différence de rapport qu'a la culture québécoise et la culture d'origine face à l'humour.
Parcours personnel	-Qu'est-ce qui t'a poussé dans le monde de l'humour? -Que représente le Couscous Comedy Show dans ton parcours?	-Récit de ses débuts
Famille	-Peux-tu me décrire ta famille? -Si tu te situes en rapport à ta famille, qui es-tu? -Comment réagit ta famille à ton choix de carrière?	-Creuser son rapport avec sa famille

3.5.2 Bilan des entrevues semi-dirigées

Tous les collaborateurs ont été très généreux dans leur description et leur réflexion. D'ailleurs, chaque deuxième rencontre a duré entre 1h et 1h30. Chacune de ces entrevues a été retranscrite sous forme de verbatim. Elles ont inspiré plusieurs facettes de notre création de là, parfois, à modifier complètement certains éléments de l'oeuvre originale. Au cours des prochaines pages, nous toucherons différents sujets qui ont été abordés durant ces entrevues et sous quelle forme ils ont été transposés dans notre création.

3.5.3. Rico, le personnage principal

La double identité d'immigrant et d'immigré ou être«entre deux chaises»

On va toujours me poser la question. «Tu viens d'où toi? T'es de quelle origine?»
Même si je dis je suis né au Canada, ils vont dire «Oui, mais c'est pas grave, T'ES DOÙ?

(Reda)

À force de rencontrer des jeunes issus de l'immigration, mais qui ont grandi au Québec, nous avons observé que la majorité portait en eux une dualité identitaire qui les empêchait de figer leurs appartenances culturelles en plus d'être questionnés couramment par leur entourage sur cette même identité. Nous en avons fait l'un des ingrédients centraux de notre série en identifiant clairement Rico comme étant «entre deux chaises». Une image qui, selon nous, exprime bien la problématique d'être né et de grandir sous l'influence de deux cultures et plus. D'ailleurs, il s'agit d'un concept central chez Sayad, un grand sociologue de l'immigration, qui utilise plus précisément les termes de double identité de l'immigrant et l'émigré et même d'«entre-deux-de» lors d'un retour dans le pays d'origine:

Relation au groupe, enfin, et aux deux groupes: celui dont on est l'émigré et celui dont on devient l'immigré. Cette relation n'est jamais claire, jamais totalement limpide de part et d'autre; il est comme dans la nature du phénomène migratoire qu'elle soit fondamentalement ambiguë, qu'elle soit au noeud des contradictions qui habite la conscience de tout émigré et immigré (réel ou potentiel)

(Sayad, 2004, p.146)

Devant l'immigrant, si la communauté d'accueil exprime toujours un doute sur son intégration totale en voyant à travers lui l'émigré, la communauté d'origine, elle, le considère aussi comme un Autre en voyant plutôt en lui à son identité d'immigré. C'est le cas de Reda qui racontait un épisode qui s'était produit lors de vacances dans sa famille en Algérie.

J'allais chez mon ami, mon voisin en Algérie. C'était mon voisin en... et je sonnais pis t'avais le jardinier qui me regarde. Il faut heu «Oui qu'est-ce que tu veux?» [...] Je lui dis «Est-ce que Malik est là?» Il dit «Un instant.» pis il dit «MALIK L'IMMIGRÉ!» Hahaha! «MALIK L'IMMIGRÉ IL EST LÀ! L'IMMIGRÉ!»

(Reda)

Parfois, comme dans le cas de Mariana, les influences culturelles étaient tellement nombreuses¹⁹ que le réflexe était de ne même pas tenter de démêler tout ça et de simplement accepter la situation: «C'est pas important que je le sache ça. Je suis qui je suis, c'est tout.»

D'un point de vue scénaristique, entre ces deux choix, il était beaucoup plus intéressant que Rico partage la position de Reda. Un personnage divisé entre ses identités multiples nourrit beaucoup mieux une tension dramatique que celui qui vit en paix avec le phénomène. Celui qui perçoit une scission entre ces différentes identités se retrouve finalement à n'avoir aucun endroit où il se sent complètement à sa place. Vivre dans une société qui tend à tout classifier amplifie d'ailleurs ce problème. Outre le plan culturel, cette problématique est aussi liée au cadre que l'industrie de l'humour impose

¹⁹ Mère libanaise, père colombien (absent), beau-père québécois, amis Haïtien et latinos, etc

afin de classer l'artiste. Les promoteurs ont besoin d'une étiquette pour vendre quelque chose de précis à un public cible. D'ailleurs, Adib racontait qu'une critique l'avait déjà qualifié de mélange entre Rachid Badouri, Louis-José Houde et André Sauvé. Comparaison douteuse qui ne tient que par le fait qu'il a des origines arabes comme Rachid Badouri, qu'il a le débit vocal de Louis-José Houde et les cheveux d'André Sauvé. Dans les faits, hormis ces détails, il partageait peu de choses avec ces 3 humoristes. Pas étonnant que la plupart détestaient être qualifiés d'«humoristes ethniques». Pourtant, ils avouaient tous faire à petite dose des blagues liées à leur origine afin de répondre rapidement aux questions inévitables qu'a le public à ce sujet. D'ailleurs, tous mettaient en doute l'appellation «humour ethnique». Pour paraphraser, Adib était plutôt lucide à ce sujet et disait que l'humour ethnique n'est ethnique que par la perception de son récepteur, car l'humour prend inévitablement place dans un cadre culturel perçu comme «ethnique» par ceux qui y sont étrangers.

Avoir des identités multiples demande aussi de faire des choix afin de vivre simultanément en harmonie avec la société d'accueil et la culture familiale. Par exemple, Farès disait ne pas consommer d'alcool comme le dicte l'Islam même si son spectacle était présenté dans un cabaret qui en servait.

Non pour moi c'est pas dur. Les gens boivent un petit verre, parce que c'est comme ça que vous fonctionnez dans votre société [...] Si je pouvais je ferais des spectacles sans aucun alcool, mais je ne peux pas t'empêcher boire si t'as envie de prendre un verre.

(Farès)

Même s'il semblait sincère lorsqu'il parlait d'alcool, les interdits de la culture d'origine sont certainement plus difficiles à respecter lorsqu'on baigne dans une culture autre qui les banalise. Cette position aurait certainement été intéressante à utiliser lors de la construction d'intrigues. Malheureusement, comme nous le verrons plus tard, durant l'étape de création, notre public cible sera poussé à changer pour celui des 15-17 ans. À cet âge, les normes de diffusion imposent d'éviter certains thèmes. Cette situation nous a poussés à évacuer toutes les situations en lien avec le sexe, l'alcool, la drogue

et un niveau élevé de violence. Ce qui nous empêchera d'exploiter complètement cette piste et certaines autres.

D'un autre côté, être entre deux chaises ou l'entre-deux-de, c'est aussi une plus grande liberté lorsque vient le temps de choisir son clan.

[à l'école secondaire] je me tenais vraiment un peu avec n'importe qui/ heu avec/ j'avais pas de... Je me tenais plus avec les latinos par exemple. J'étais pas latino, mais j'étais comme, je niaisais avec eux ou j'allais avec des amis, des amis Québécois, mais j'avais pas de clique, mais je me tenais pas avec les Arabes.

(Reda)

D'un point de vue de diffuseur, avoir un personnage principal ayant plusieurs identités mises en dualité est parfait pour un public adolescent. Cette période de la vie étant souvent définie comme une zone trouble du passage de l'enfance à l'adolescence, les spectateurs de 15 à 17 ans se reconnaîtront certainement dans les questionnements identitaires de Rico.

Petits traits de personnalité

Durant les entrevues, quelques traits de personnalités des interviewés ont retenu notre attention et ont teinté le portrait psychologique de Rico.

Malgré son talent, Rico est dissident

Dans trois cas sur cinq, les humoristes rencontrés ont raconté un moment où ils avaient décidé de volontairement saboter leurs chances pour ne pas avoir à se plier à l'ordre établi. La raison principalement évoquée était un désintérêt face à ce qui était demandé. Dans un premier cas, Adib a arrêté de se présenter à ses cours de philosophie au CÉGEP, car, selon lui, on n'y faisait pas de philosophie. Dans le cas de Farès, malgré l'obtention de son diplôme des HEC, il ne se voyait pas travailler en finance. Alors, il a sabordé ses entretiens d'embauche en répondant trop franchement aux questions demandées. Dans le cas de Rabii, cela s'est manifesté par un simple désintérêt pour les paraboles dans ses cours de mathématique.

[...] j'aimais pas tant les paraboles. Ça fait que à la place de faire l'examen, ce que j'ai fait c'est qu'au verso de ma copie d'examen, j'ai écrit une page sur «Pourquoi je trouvais pas pertinent de trouver X.» Pis là mon prof de math pis mon directeur m'ont convoqué pour ça. Parce que J'avais eu zéro à l'examen. Pis ils m'ont dit: «Christ, c'est un bon texte, mais t'es quand même un esti de cave. » Fait que là, j'ai fait un deal avec eux que [...] si j'aidais d'autres étudiants qui étaient en difficulté en français, si je faisais du tutorat pis que je participais à la rédaction de l'album des finissants pis que j'étais sur le comité de l'album, ben qu'ils allaient me faire passer mes maths. Mais finalement j'ai passé grâce à ça, mais j'étais le seul gars dans le comité de l'album pis j'étais là pis je choisissais les bagues, pis je choisissais couleurs pis... c'est ça.

(Rabii)

Nous voyions dans cette dissidence, une volonté de sortir des sentiers battus qui concorde au profil des humoristes qui avaient fait le choix de laisser de côté un travail et une vie calqués sur un modèle conventionnel souvent encouragé par leurs parents qui y perçoivent la réussite et l'accession à une belle vie comme nous le verrons plus en détail. Il s'agit d'un trait de caractère qui plairait certainement aux adolescents qui sont réputés pour remettre en question l'ordre établi par les générations précédentes.

Rico doit cultiver une passion pour l'humour.

Tous les humoristes rencontrés nous ont parlé d'une attirance pour le métier d'humoriste qui remonte à leur enfance. Dans le cas de Mariana et de Farès, c'était un attrait viscéral de la scène en général. L'aspect humour ne se précisera que plus tard pour eux. Par contre, dans le cas de Adib, de Reda et de Rabii, l'attrait spécifique pour humour était évident dès leur jeune âge. Rabii parlait de Seinfeld qui lui avait appris la liberté de parole que ce médium procure. Un élément qui venait souligner son côté dissident.

Le réflexe naturel serait de dire: «Tu peux pas dire ça. Tu peux pas faire ça». Par contre, dans le cas d'un humoriste [...] tout ce qu'il dit est justifiable par sa carte des humoristes par «Oui je peux, je suis humoriste.

(Rabbi)

Pour Rabii, on ne peut pas utiliser qu'«intérêt prononcé» pour qualifier le fait qu'il avait environ 300 pages de matériel déjà écrit au moment d'entrer à l'École nationale de l'humour. Cela même si, selon lui, seulement une demi-page sur le lot était bonne. De son côté, Reda a été marqué par les cassettes VHS de *Mohammed Fellag*²⁰ que son père lui faisait écouter. Impressionné, cela lui a permis de voir d'un autre angle son rôle de comique de classe. Adib, lui, a développé pratiquement ce qu'il appelait un trouble obsessionnel compulsif autour de l'humour. Il avouait qu'à l'âge où ses amis téléchargeaient de la pornographie, il téléchargeait des captations de numéros humoristiques qu'il apprenait par cœur. Il lui arrivait d'en visionner discrètement jusqu'à 5 heures du matin. Cette image a inspiré la scène qui ouvre notre premier épisode.

Ces éléments transposés au personnage principal de la série ont inspiré un Rico passionné d'humour qui en consomme beaucoup et en cache comme Adib. De là à refuser des invitations intéressantes pour écouter le spectacle d'un humoriste ou regarder l'émission humoristique qu'il ne rate jamais. Comme Rabii, Rico a un cahier précieux où des tonnes de blagues et autres textes comiques sont conservés. Des textes qui n'ont jamais été lus par personne... un genre de journal intime d'humoriste.

3.5.4. Le rapport de Rico à sa famille

Rico, dans la première version du projet, était un personnage qui adhérait complètement à la culture de la société d'accueil. Il méprisait un peu les habitudes «clownes» et allait jusqu'à modifier son apparence en cachant ses traits physiques. Ainsi, il se distanciat volontairement de sa famille et de sa culture d'origine. Au fil des entrevues, chacun des humoristes rencontrés éliminait cette possibilité en exprimant à quel point leur famille comptait beaucoup pour eux. Il était impossible de s'en dissocier, même dans les moments difficiles. Dans un souci de réalisme, nous ne pouvions faire

²⁰ Grand humoriste d'origine algérienne que l'on connaît au Québec pour avoir tenu le rôle de monsieur Lazhar dans le film du même nom réalisé par Philippe Falardeau

autrement que de respecter cet élément récurrent. Ce qui était pour le mieux, car un tel niveau d'attachement a un potentiel dramatique très fort. Au lieu de s'affranchir des membres de sa famille, Rico va constamment être déchiré entre le respect de l'opinion de ses parents et ses propres volontés.

Le métier d'humoriste perçu par les parents

Suite à ces rencontres, Rico qui était au départ un étudiant de théâtre est devenu un étudiant collégial qui poursuit une technique en architecture, mais qui cache un désir profond de se lancer en humour. D'ailleurs, le premier épisode tourne autour de ses premiers pas dans le monde de l'humour qu'il fait en cachette de ses parents et d'autres membres de son entourage. Cette situation est inspirée directement du récit de Rabii Rammal qui a fait de l'humour pendant un an dans les «comedy clubs» anglophones à l'insu de ses parents et même de sa copine de l'époque. Toujours en cachette, il a passé les auditions de l'École Nationale de l'humour et a été accepté. Pendant ce temps, ses parents croyaient qu'il allait faire carrière en design industriel. Élève primé, il avait même prévu faire un stage à Dubaï. Ses parents ont appris son inscription en voyant la photo de leur fils en page couverture du cahier des arts de *La presse*. Sa mère en a pleuré tellement cela la bouleversait. Il comparait d'ailleurs cette annonce à un «coming out».

C'est comme OK, je vous annonce aujourd'hui que je vais rusher pendant les 5 prochaines années pour, peut-être, avoir une chance de vivre de mon art. C'est tough à prendre en tant que parent pis c'est tough à... c'est tough à accepter en tant qu'humoriste aussi [...]au début c'était difficile là de... de faire face à..à à «Fuck Tabarnak esti je veux devenir humoriste.»

(Rabii)

Faire ce genre de démarche en cachette semble être aussi associé à une certaine «culture du mensonge» présente chez les Maghébins qu'une de nos amies d'origine algérienne nous a décrite. Essentiellement, elle racontait que malgré leur âge son frère et elle fumaient encore en cachette en sachant très bien que leur père était au courant.

Elle expliquait la situation par une notion différente de respect où la dissidence est permise tant que l'autorité parentale n'est pas confrontée de face. L'identification cette «culture du mensonge» a influencé énormément la trame narrative et les rapports familiaux de la série. Cette nouveauté était particulièrement intéressante afin de s'adresser à un public adolescent qui a certainement déjà utilisé le mensonge pour acquérir un peu plus de liberté ou pour faire les choses différemment que ne l'entendent les autorités.

Sans être aussi discrets, tous les humoristes rencontrés, sauf Mariana, ont eu de la difficulté à faire accepter leur volonté de devenir humoriste par leurs parents. Souvent, ils racontaient la situation de la façon suivante:

[...] je leur annonce que je veux aller à l'école de l'humour. Là c'est comme la goutte qui fait déborder le vase. Ils ne sont pas contents. Vraiment pas. En fait, ils ont très peur. [...]c'est du gueulage, c'est du gueulage: Tu ne le feras pas pis... pas vraiment mon père, plus ma mère, mais c'est plus de la manipulation du genre: (On) a quitté notre pays pour que tu puisses aller à l'université. Toi tu ne vas pas faire ça.

(Adib)

ma mère qui a toujours été la moudjahid de la carrière exemplaire, de la femme et des enfants, de la voiture et de la maison et du pèlerinage à La Mecque, a toujours vu ça d'un oeil «c'est un loisir» tu vois? Chez nous c'est très mal vu encore le métier d'artiste.

(Farès)

C'est en s'inspirant de ce qu'ont vécu les humoristes interrogés, que nous avons pu établir que les parents, surtout la mère, de Rico allaient tenter de le décourager à devenir humoriste, car ils considèrent le métier d'artiste comme précaire. En choisissant cette voie, pour eux, Rico serait incapable de répéter un modèle familial qui ressemble au leur. Il doit donc trouver des moyens d'arriver à ses fins sans leur aide. Pour Adib cela s'était fait à l'aide d'amis. Il s'était fait prêter de l'argent par un ami pour payer ses cours du soir et son inscription à l'École Nationale de l'Humour. À un certain moment de

la série, Rico devra quitter le nid familial, comme Adib qui a profité de l'hébergement dans la maison d'un ami durant ses premiers mois à l'École. Le déchirement sera très dur.

Non c'était pas prévu. Ça s'est fait comme en 2 coups. La première étape c'était elle [sa mère] qui me chassait. Là mon ami m'hébergeait. Là durant les jours qui ont suivi, je discutais avec lui. Il m'a dit qu'il pouvait me louer une chambre. Là je suis retourné voir ma mère pour officialiser. Pour lui dire, je ne reviens pas. J'avais déjà ma chambre[...]Ah très très difficile. Très difficile. Parmi les pires souvenirs de ma vie.

(Adib)

De plus, les alliés n'étaient pas nombreux. Adib racontait notamment qu'il se faisait juger par tous les membres de son quartier. Pour eux, il était devenu le jeune qui est méchant avec sa mère. Évidemment, selon les parcours, la déchirure n'était pas la même dans chaque famille. Certains avaient pu rester chez leurs parents comme dans le cas de Rabii et de Mariana. Farès, lui, vivait déjà loin d'eux depuis son entrée aux HEC. Le cas de Reda était aussi intéressant, l'appel de vocation l'amènera à déménager à Montréal, mais le peu d'argent qu'il faisait à ses débuts l'avait amené jusqu'à avoir la visite d'un huissier pour l'obliger à payer son loyer. Ça illustre bien comment l'appel de l'humour était fort chez lui.

Cette non-acceptation de leur vocation par leur famille devenait une pression supplémentaire qui était souvent vécue par les interviewés comme un incitatif à la performance. L'échec n'est simplement pas une option.

Tandis que moi, j'ai cette pression que je dois rendre fier mes parents. Je dois me battre pour que heu... pour que... ça marche pour moi. J'ai pas le choix, il faut que je le fasse.

(Reda)

La première phase d'acceptation de leur métier par leurs parents passait toujours par l'argent. Ils avaient tous un exemple d'un chèque de paie que leur mère a pu voir.

La fois lorsque j'ai reçu un chèque de Juste pour rire à la maison. [...] t'avais ma mère elle prenait son café pis elle avait ouvert le chèque. Elle avait ouvert l'enveloppe, pis elle était comme ça. Pis elle m'a rien dit. «Ça va?» «Ça va.» hahaha! Comme si l'argent réglait tout. C'est fou hein?

(Reda)

Par contre, pour la mère, leur enfant aurait beau être installé et vivre de son métier, le destin qu'elle leur imaginait n'était jamais bien loin.

He bien malgré tout elle était là avec des journalistes de télé Maghrébines et tout qui lui disait « Alors madame, vous devez être fière de votre fils hein? Vous avez vu ce soir et tout, il y avait 300 personnes dans la salle heu 1000 personnes.» Tu sais c'était plusieurs soirs d'affilés. Elle disait « Oui, oui je suis contente, mais son diplôme de la HEC, il pourrait avoir un vrai travail dans un bureau dans...»/ Je dis «Mais non!»

(Farès racontant de son passage au *Festival Algé'rire* en 2013)

Ce comportement stimulait chez Reda un désir de douce revanche. Il nourrissait le jour où il prouverait que le métier d'humoriste est encore plus payant que le destin d'architecte que ses parents lui prévoyaient. Assez pour qu'enfin le métier d'artiste soit même défendu par ceux-ci. Une image forte qui fut transposée à l'imaginaire de Rico.

Et là tu verras que ma mère elle va être fière. Là tu vas voir mon père et ma mère sont sur un bateau comme ça. Le bateau que j'ai payé Weah. «Mon fils il est artiste! Il fait quoi ton? Un médecin? Pfff laisse tomber, laisse tomber. Mon fils est un artiste.»

(Reda)

Les traces de leur culture d'origine dans leur éducation

Tous ont souligné avoir grandi dans la culture québécoise, mais avec en toile de fond une éducation fondée sur leur culture d'origine à la maison. Mariana évoquait une éducation rigide, mais qui s'était assouplie avec le temps.

C'était une mentalité fermée. C'était une mentalité heu... Si tu fais pas ça, tu deviens ça. Tout est une fatalité. Tout.[...]Genre tu prends de la drogue, tu vas finir dans la rue. Tu couches avec un gars avant 18ans, t'es une pute. blablabla (dégoût) plein de choses de même. On s'est vite rendu compte qu'ici c'est beaucoup plus ouvert. Avec le temps elle a compris.

(Mariana)

Farès, lui, avait des parents très pratiquants qui l'obligeaient à passer ses dimanches de jeunesse dans des rencontres religieuses. Ce qui l'avait tout de même mené à faire ses premiers pas au théâtre. Selon lui, même si les religions et surtout l'Islam étaient stigmatisés, ses parents avaient su lui inculquer les bons côtés de la pratique religieuse. Cela faisait en sorte qu'il était toujours musulman pratiquant, mais avec certains écarts à la vision plus conservatrice de ses parents. Maintenant, il restait à trouver à quels rites Rico allait adhérer et quels seraient ses écarts.

Tu vois je mange pas de porc, je bois pas d'alcool, c'est plus que c'est un conditionnement de Pavlov que j'ai depuis que je suis tout petit, heu que le porc m'attire pas. Voilà quoi? Si c'était l'amour de ces choses-là, je pense pas que c'est juste de goûter ces trucs-là qui fait que mon dieu m'enverrait en enfer. [...] on a les mêmes préceptes dans toutes les religions, il faut pas coucher avant le mariage, etc. [...] Bon là-dessus peut-être que j'ai pas été un très bon élève. Peut-être j'ai un petit peu trop croqué la vie et quelques Québécoises. Non, mais j'ai pas dit ça!

(Farès)

Rico, qui habitait seul dans un appartement dans la première version, habite maintenant chez ses parents, car tous les humoristes et jeunes immigrants étaient restés liés le plus longtemps possible au domicile parental. Ils vivaient tous soit encore chez leurs parents (Marianna, Rabii et de nombreux autres) ou avaient quitté leur domicile peu après que leur carrière soit officiellement lancée (Adib, Reda, autres amis) ou l'endroit où vivaient leurs parents était trop éloigné de leur lieu de travail ou d'étude (Farès) ou s'étaient mariés (Karim). Beaucoup soulignaient les avantages de vivre le plus longtemps possible avec sa famille, mais ne cachaient pas certains conflits de temps à autre et, surtout, un manque d'intimité. Marianna nous parlait de sa mère qui ne cognait jamais avant d'entrer dans sa chambre et qui l'attendait lorsqu'elle arrivait

tard le soir. Des situations semblables revenaient très souvent dans le discours des gens interrogés et ont été retrouvés dans nombreuses cultures (Maghrébins, Haïtiens, Italiens et les Russes)²¹. Les situations qu'elles inspiraient ne pouvaient pas être mises de côté. Le portrait dressé de leur dynamique familiale est éloquent et se distingue fortement de la dynamique familiale québécoise où, souvent, les jeunes sont poussés progressivement à voler de leurs propres ailes.

Le contexte familial exprimé par les interviewés nourrissait les possibilités de conflits qui sont précieuses à un récit de fiction. Par exemple, si Rico décidait de participer à des spectacles d'humour à l'insu de sa famille, la situation était beaucoup plus intéressante si ces cachotteries étaient faites sous le nez de ses parents alors qu'il vit encore avec eux. C'est ce qui a pu être observé avec le récit d'Adib et de Reda. Dans notre série, quitter le nid familial sera d'ailleurs un événement important qui engendrera une déchirure.

Le divorce

Trois humoristes interrogés (Marianna, Reda, Adib) sur cinq avaient des parents divorcés. Une tendance qui se répétait chez des amis personnels dont les parents avaient immigré. Aborder la question du divorce était donc non seulement intéressant, mais pratiquement nécessaire. De plus, aborder la situation par un protagoniste principal pris entre ses deux parents était très pertinent pour s'adresser à un public d'adolescents. Le sujet permettait d'en aborder de nombreux autres toujours d'actualité comme le choc culturel entourant l'égalité homme femme et l'évolution du modèle familiale. En plus, l'éclat du noyau familial faisait place à de nouvelles possibilités et conduisait à des situations inusitées comme celle que nous avait racontée Adib.

²¹ Dans le cas des Haïtiens et des Russes, j'ai pu recueillir ces données en discutant avec des amis. J'ai pu inclure les Italiens dans cette dynamique en écoutant une tribune téléphonique de Radio-Canada qui traitait de l'idée de rester chez ses parents.

Mon père était taxi la nuit. Il travaillait la nuit. Faque évidemment si ma mère me chassait à 10h, il fallait que je retrouve mon père. Il était où? J'avais pas la clé de chez lui. Une fois la nuit il fallait que je trouve il est où dans la ville que je le rejoigne, prendre la clé, aller chez lui. J'ai déjà pas retrouvé mon père une nuit. J'ai déjà passé la nuit dehors.

Le sujet n'a pas été exploité dans le cadre du premier épisode, mais il se pourrait qu'il s'installe à travers les épisodes subséquents. Dans la dernière version du scénario et de la bible, la situation a plutôt été transposée à la famille de son ami Rambo.

Le travail des parents

Les parents d'Adib et Farès étaient surqualifiés pour l'emploi qu'ils occupaient au Québec. Le père d'Adib professeur de littérature et directeur d'école au Maroc avait été ici, jusqu'à tout récemment, chauffeur de Taxi. Le père de Farès docteur en physique et en chimie était maintenant professeur dans un lycée à Rennes (France). Dans le cas de Mariana, sa mère (monoparentale) avait longtemps été obligée de multiplier les jobines afin de satisfaire les besoins de la famille. Cette situation en plus de jouer sur l'estime personnelle de ceux qui la vivaient leur imposait un cadre dans lequel ils ne se retrouvaient pas. Adib parlait d'un père nostalgique de son Irak natal, mais tout à fais conscient que celle-ci n'existait plus. Cela s'ajoutait au profil d'un intellectuel condamné à conduire un taxi de nuit. Une image qui nous a fortement inspiré le personnage de Polo.

En plus des enjeux identitaires liés au travail des parents, le travail influençait aussi le niveau de vie dans lequel baigne la famille en général. Adib, sans être malheureux, avouait avoir grandi dans une famille où le moindre dollar était calculé.

Parce que je voulais jouer au hockey, mon père, ça coûtait 275\$ le la le l'inscription, il avait 280\$ même pas j pense qu'il avait 278\$ et il a hésité tellement longtemps parce que c'est tout ce qu'il avait. Pour le reste du mois, mettons c'est tout ce qui lui restait. C'est la dernière journée d'inscription pis moi je pleurais, je voulais vraiment jouer au hockey. Pis je me souviens, il a pris l'auto, il avait plus d'essence. Il a mis 3\$ d'essence. On est allé m'inscrire. On est revenu. Il n'avait

plus d'essence dans l'auto (rire nerveux). Tsé c'est des histoires de même que dans ma vie qu'on n'a jamais manqué de bouffe. Jamais manqué de... de vêtement, mais ça... ça a toujours été difficile d'accéder à quelque chose.

(Adib)

Intégré au récit, ce cadre précaire inspiré de la réalité avait de quoi provoquer de nombreuses situations et offrir un angle nouveau sur la réalité vécue par les immigrants et certainement marquer l'imaginaire du téléspectateur

L'obsession du «retour» pour les parents

Mon père c'est un exemple parfait de quelqu'un qui a toujours été nostalgique de son pays, mais qui n'a vraiment plus pays. Parce qu'il sait que s'il retourne en Irak ce ne sera plus son pays. Puis, ici, il ne s'est jamais vraiment senti chez lui.

(Adib)

Sans que nous les questionnions directement là-dessus, 3 des 5 interviewés mentionnaient avoir observé des éléments liés à la notion de «retour» chez leurs parents. Il s'agit d'une notion centrale à l'étude du phénomène migratoire chez Sayad. Elle est d'ailleurs liée directement à celle de dualité identitaire immigration/émigration. Pour lui, l'immigrant accepte d'immigrer seulement s'il a en tête de revenir un jour et cette idée le poursuivra toute sa vie. Si le père d'Abib était, selon lui, un exemple parfait de nostalgique, le père de Reda vivait en partie ce rêve en retournant 6 mois par année en Algérie. Le cas de Farès était encore plus intéressant. Ses parents qui avaient eu longtemps en tête de retourner en Algérie étaient maintenant décidés à finir leur vie en France. Cela, même s'ils avaient peur d'être absents lors du décès de leurs parents et qu'ils nourrissaient encore l'idée de mourir en Algérie. De plus, Farès entretenait lui-même ce rêve du retour. Il est à souligner qu'il était aussi le seul de nos collaborateurs qui n'était pas né ou n'avait pas immigré en bas âge au Québec.

Je commence à avoir de plus en plus envie d'axer ma carrière vers l'Europe. Parce que c'est là que eux ils résident et je tiens pas à les faire venir ici. Et ils ne comptent pas forcément venir ici. Pas parce que la terre ne nous plaît pas, parce qu'on est déjà des immigrés en France donc notre famille entière est en Algérie et

de venir ici ça va encore plus les éloigner de notre berceau un peu. Tu vois? De ce côté, retour à la terre. Nous on rêve un peu.

(Fares)

À cette notion, Sayad oppose des cas où l'immigration est liée à «des fuites devant des risques politiques pouvant aller jusqu'à la menace de mort» (Sayad, 2006). En ce cas, Sayad souligne que la conception du retour n'est possible qu'après la disparition de ces risques.

Devant ces observations, nous n'avions pas d'autres choix que de transposer ce concept majeur au profil des parents de Rico (surtout Polo). Nous devons aussi garder en tête la dualité créée par la notion de «risque politique» dans le récit afin de souligner l'absurdité liée à une volonté de retour sans jamais pouvoir la concrétiser.

Relation avec ses frères et soeurs

Tous les humoristes interrogés parlaient d'une relation d'amour très forte avec leurs frères et leurs soeurs.

Mes soeurs ont toujours été de mon côté. Elles ont toujours été comme moi puis. On s'est toujours soutenu mes soeurs et moi. Mes parents se chicanait tout le temps quand on était petit. On était toujours dans la même chambre les trois puis fermait la porte puis on attendait qu'ils arrêtent de se chicaner. Fait que ça a comme créé une chimie d'équipe incroyable (rire). On était tout le temps ensemble ouais.

(Adib)

Cette relation prenait certaines teintes selon le sexe et quel rang a le frère ou la soeur dans la famille. Reda, par exemple, était au centre de ses deux frères. Le plus vieux avait tendance à adopter un comportement plus parental modéré envers lui. Par exemple, il l'avait incité à laisser tomber le métier après la visite d'un huissier, mais aujourd'hui, il était content de le voir progresser. De l'autre côté, son plus jeune frère qui avait 14 ans l'appuyait dans sa carrière et en parlait à ses amis avec fierté. C'est aussi

le cas de Rabii qui était l'aîné d'une famille de 5. Il n'avait pas du tout d'autorité sur eux et son frère le plus vieux était un prodige de l'informatique. Même si ce dernier appréciait la carrière de Rabii, contrairement à lui, il cadrait tout à fait dans le modèle que ses parents attendaient de lui. Son frère contribuait donc indirectement à la pression que ses parents exerçaient sur Rabii et la pression qu'il s'imposait lui-même. De l'autre côté, son plus jeune frère voulait, lui aussi, devenir humoriste au grand dam de ses parents.

Nous nous permettons d'ajouter le cas avancé par notre ami Karim. Celui-ci nous parlait du rôle que le grand-frère avait dans sa famille d'origine marocaine. Ce statut particulier a influencé notre création en apportant une dimension supplémentaire du rôle du grand-frère. Dans cette culture, du moins dans la famille de Karim, le grand-frère devenait l'extension du modèle parental, mais adouci par un bagage générationnel commun lié au vécu d'une réalité similaire. De ce fait, celui-ci était considéré comme plus apte à régler certaines problématiques générationnelles. La rencontre de Karim et du plus vieux frère de Rabii a fait apparaître un personnage de grand-frère à la fois compréhensif, mais aussi un prolongement des parents et de leurs valeurs. L'intérêt de ces éléments dans un arc dramatique a donné naissance à Momo Klaxoon, le grand-frère globe-trotter qui a «réussi sa vie» selon les paramètres parentaux. Du même coup, Rico se retrouvait avec un frère supplémentaire. C'est donc pour compenser une proportion de personnages masculins trop élevée que Pipo, personnage de la version initiale, est devenu Limla la plus jeune de la famille qui, elle, est inspirée des petits frères admiratifs de Reda et Rabii. Milia, sa soeur de 15ans, n'a pas vraiment changé suite à aux rencontres. Sauf peut-être pour l'absence d'autorité calquée sur Rabii que Rico peut avoir sur elle. Par contre, nous avons transposé à tous ces personnages, à plus ou moins grande échelle selon leur date de naissance, la position d'entre «deux chaises» qu'impose la situation d'immigrer en bas âge dans un autre pays. Ce qui provoquait une solidarité entre frère et soeur comme dans l'exemple d'Adib cité précédemment.

3.5.5 Le rapport à l'humour chez leur communauté d'origine²²

Lorsque nous l'avons questionné sur sa culture d'origine, Rabii a concentré son témoignage sur l'américanisation de la culture Libanaise victime d'une mondialisation qui faisait disparaître de réelles distinctions culturelles. Malgré tout, il observait une absence d'industrie de l'humour. Au Liban, selon lui, on mettait de l'avant des formes culturelles plus traditionnelles.

Pas beaucoup de stand-up libanais. Là-bas tsé les formes qui sont le plus diffusées, je te dirais que c'est, c'est le chant la danse. Ce genre de performance scénique là. Pour ce qui est de l'humour, le Liban il achète des concepts, tsé des Gags Juste pour rire. [...] il y a pas beaucoup de créateurs d'humour Liban/ En Égypte il y en a.

(Rabii)

Rabii soulignait que même ici l'industrie de l'humour au Québec n'était populaire chez les immigrants d'origine arabo-musulmane. Même lorsqu'il avait assisté au spectacle de Nabila Ben Youssef, une humoriste québécoise d'origine tunisienne, il disait ne pas avoir vu beaucoup «d'Arabes» dans la salle. Reda croyait que le manque d'intérêt des populations d'origines arabo-musulmane pour le stand up était dû à une question de référents, car plusieurs personnes d'origine algérienne lui avaient parlé de Michel Courtemanche, un humoriste qui exerçait un mélange de pantomime et de clown ne faisant plus de spectacles depuis des années, alors que des humoristes québécois aussi populaires, mais dont les numéros sont axés sur le texte, étaient boudés par la communauté.

Louis-José Houde eeee une grosse partie qui comprend pas ce qu'il dit, mais il est bon Louis-José Houde, mais il y a une grosse partie «Je comprends pas Louis-José Houde. Pourquoi il est? Va-toi. Remplace Louis-José Houde.»

(Reda)

Si on se tourne vers le Maghreb, Farès parlait de la naissance en ce moment d'une industrie de l'humour, notamment avec la première édition d'un festival de l'humour en

²² Mariana avait trop peu de contacts avec sa famille élargie pour se prononcer

Algérie «*Algérie*» au printemps dernier. Par contre, il soulignait que la très grande majorité des humoristes d'origine maghrébine connus avaient immigré en France ou au Canada où ils avaient fait carrière avant de donner des spectacles dans leurs pays d'origine. La seule exception connue semblait être Mohamed Fellag un comédien et humoriste algérien. Le métier d'humoriste ne semblait pas encore reconnu dans ces pays.

Si tu fais de la chanson populaire, si t'es un grand poète, t'es très respecté. Maintenant, l'humour, si t'es un clown, ben t'es un clown. Tu vois? On te regarde comme un bouffon un petit peu.

(Farès)

Farès soulignait par contre que le rapport avec les humoristes tendait à changer avec les gens de sa génération qui étaient exposés à de nombreux humoristes par le biais de médias transnationaux. La reconnaissance d'une industrie de l'humour était donc différente d'une tranche d'âge à l'autre.

Pour ce qui de la source de la quasi-absence d'humoristes dans leurs pays d'origine, Adib, Reda et Farès étaient unanimes. Selon eux, l'explication du phénomène était grandement liée au niveau de vie.

Parce que quand t'as 80% du pays est pauvre et qu'ils mangent de la viande une fois par semaine, ils n'iront pas voir de spectacle d'humour. Ils vont aller chiller avec leur ami qui les fait décrocher et qui est drôle. C'est sûr que ça existe dans une autre forme. [...] Le stand-up c'est un art qui appartient strictement aux pays riches.

(Adib)

Tous soulignaient qu'outre l'industrie de l'humour, le rire était omniprésent dans leur pays d'origine. Ce qui expliquait pourquoi le rire n'y était pas spectacularisé. Reda parlait de ses voyages en Algérie et de l'ambiance des cafés où entre une cigarette et un café on parlait de politique et, surtout, on en riait beaucoup. Ces cafés semblaient être ce qui remplaçait socialement les spectacles d'humour. Il ajoutait que ce qui se rapprochait le plus du stand-up se produisait durant les mariages.

Pendant les mariages, il y a toujours quelqu'un qui se lève pis qui raconte une blague, pis qui commence à faire des blagues. C'est vraiment une culture/ il y a toujours quelqu'un qui fait des blagues pis qui/ oui la culture est forte/ l'humour est forte, mais il y a pas personne, il y pas de réseau humoristique, il y a pas de...d'industrie.

(Reda)

L'humour sous forme d'industrie était embryonnaire dans les pays d'origine de tous ceux qui ont participé au projet. Cette situation expliquait grandement la crise qui se produisait lors de l'annonce de leur volonté de devenir humoriste. L'absence de conception de l'humour comme un métier dans la culture d'origine de leurs parents venait s'ajouter aux craintes d'un avenir précaire. Il s'agit d'un élément qui a été considéré lorsqu'est venu le moment de s'imaginer la réaction des parents de Rico.

Si l'on transposait le phénomène à l'univers de la série, tout comme dans les cultures arabes abordées, il était logique que l'humour fasse simplement partie du quotidien. Les clowns blagueraient tout le temps. Ce ne serait pas du tout associé à une forme de spectacle et encore moins à une industrie fondée sur le monologue ou le stand-up. Ce qui expliquait pourquoi il ne leur était jamais venu en tête de payer pour voir un humoriste.

Une petite nuance doit être ajoutée. Le fait de n'avoir jamais été exposé au stand-up ne venait pas nécessairement nuire à l'accueil de ce type de spectacle par les membres de la communauté. Durant son récit, Reda racontait un événement de sa carrière qui l'avait profondément marqué et qui avait d'ailleurs modifié sa propre perception du rapport de sa communauté avec l'humour. Il avait présenté un numéro dans le cadre d'un événement nommé le *Gala Club Avenir* auquel assistait 400 personnes d'origine Algérienne. La réception fut très positive. Nous gardons cet événement pour plus tard la série où un événement similaire va se produire dans la vie de Rico au moment où il perd tout espoir.

J'avais fait heu mon sketch de A à Z ça l'a rit. Pis à la fin il y a eu un standing ovation. Genre les gens se sont levés pis se sont/genre j'ai jamais vu ça. J'ai jamais... et c'était de la communauté algérienne. [...] C'était l'entracte. Tout le monde était sorti pis le public «Reda Reda viens!» C'était comme j'étais comme une super star tsé j'ai fait «Wow OK» pis ils me prenaient le bras pis ils me disaient «Bravo, on a vraiment aimé.» Pis on me disait «Moi aussi j'aurais voulu faire ça, mais j'ai des enfants et tout. Il faut jamais lâcher.» [...] et à partir de là j'ai fait «OK (claque des mains)c'est ça que je veux faire». [...] faut pas que j'aie peur de faire de l'humour même, malg/ même les gens qui sont de la même origine que moi. Surtout eux c'était des immigrants qui sont venus d'ailleurs, Tu comprends? Pour s'installer ici, me dire ça. Ce sont des des nouveaux immigrants, c'est pas/ ils ont la mentalité de là-bas et non la mentali/pis me dire ça. C'est comme «OK c'est ce que je veux faire.» Si mon père aurait été sur cette scène-là, eux dans cet dans cette salle-là, il m'aurait heu...pis il aurait vu ça. J'aurais aimé ça que mon père. Il aurait fait «OK. Vas-y mon fils» heu je suis sûr qu'il aurait dit «Vas-y continues» C'était pour moi c'était comme ma famille qui me disait ça genre.

(Reda)

3.5.6 Le discrédit associé à «l'humour ethnique»

Comme dans tous les domaines il des gens méchants, il y a des gens compétitifs, il y a des gens jaloux des gens... puis après ça t'as des gens géniaux qui sont trop cool, gentils, qui veulent s'aider, mais il y a pas beaucoup de pas beaucoup d'entraide au Québec tsé. [...] les artistes entre eux vont jamais se féliciter se valoriser ou se trouver bon ça c'est juste non non.

(Adib)

Si de l'extérieur le milieu de l'humour laisse paraître l'image d'une grande famille, tous les humoristes interrogés sur le sujet en parlaient comme d'un milieu compétitif et fermé surtout au niveau de la relève.

C'est très dur d'avoir la reconnaissance de la relève parce que c'est la plus dure. Parce qu'ils sont tous/ on est tous au même combat. Pis c'est un milieu de cr/ tsé ça critique beaucoup donc. Oui c'est très dur d'avoir cette reconnaissance-là. Surtout quand tu viens heu d'ailleurs.

(Reda)

Même si le numéro s'est bien déroulé, le discrédit est omniprésent. Adib racontait, par exemple, que certains humoristes associaient son succès non pas à son talent, mais à ses cheveux ou à ses origines soi-disant facilitatrices. L'association gratuite à «L'humour ethnique» n'était jamais loin.

Une fois, il y un gars est venu me voir qui m'a dit «ouin ça marche parce que tu fais de l'humour ethnique.» Même si j'en faisais pas. Même si j'en faisais pas. Genre je parlais même pas de ça. C'était comme «Paf c'est de l'humour ethnique.»

(Reda)

Nous voyions un parallèle avec ce que Sayad souligne en faisant référence à un bureau de «politique de retour des immigrés» qui avait été installé dans une usine où de nombreux travailleurs immigrants oeuvraient. Ce bureau qui était considéré comme humiliant:

«ce qu'ils considéraient comme un rappel à leurs origines, à leur condition première, celle d'émigré avant celle d'immigrés, un rappel de leur vérité essentiel et, au fond, une invite à partir.»

(Sayad, 2004, p.139)

La qualification négative d'humoriste ethnique par un rival était reçue comme un discrédit et un message signifiant « C'est de ta faute si nous sommes trop. C'est toi qui doit partir ». Reda et Farès avaient vécu un certain rejet du milieu au début de leur carrière. Rejet qui était l'une des causes de la création du «*Couscous Comedy Show*» en réponse à un certain racisme et un milieu québécois assez fermé à l'«Autre».

«Là-bas t'arrives c'est comme «ouin Salut ouin ouin ouin écrit-moi là, écrit-moi par Facebook. » Pis là si tu veux. Tu vois on est en septembre. Il dit «Tu peux jouer en mai.». Tu peux jouer 7 minutes au mois de mai. Moi j'étais là OK, j'ai envie de/

J'ai envie de faire de l'humour, mais j'ai pas envie d'avoir un One man show à 70 ans. »

(Farès)

3.5.7 Le Couscous Comedy Show²³

Ça s'appelle COUSCOUS Comedy Show. Faque si t'es un Arabe qui va au COUSCOUS Comedy Show pis qu'en parallèle t'as rien d'autre que le COUSCOUS COMEDY SHOW ben là on va te connaître comme l'Arabe qui est au COUSCOUS COMEDY SHOW pis juste ça.

(Rabii)

C'était la façon de Rabii Rammal d'expliquer pourquoi il n'avait jamais participé au Couscous Comedy Show; une peur d'être catégorisé comme humoriste ethnique, alors qu'il n'en faisait pratiquement pas. Une peur aussi de souligner ses origines libanaises puisqu'il ne voulait pas être limité à cette niche en début de carrière. Cette peur d'être stigmatisé en s'associant au nom explicite du *Couscous Comedy Show*, les deux humoristes gradués de l'École Nationale de l'humour²⁴ interviewé l'avaient eue. Par contre, contrairement à Rabii, après deux ans dans le milieu, Adib, poussé par l'humoriste d'origine marocaine et française Neev, avait osé faire le saut. Pour lui, c'était une révélation. Il adorait la foule chaleureuse du *Couscous*, particulièrement les Haïtiens qui formaient un bon public. Il disait y retourner souvent. Rabii pensait y participer un jour, mais il préférait attendre d'avoir marqué l'imaginaire populaire autrement que par ses origines. Ce dilemme fort pertinent a été incorporé aux réflexions entourant ses premières expériences sur les planches de Rico.

Autant Rabii et Adib avaient pris leur distance du *Couscous Comedy Show*, autant pour Reda et Mariana ça avait été une école et le lieu de leur premiers pas. C'était d'ailleurs l'un des premiers buts de Farès lorsqu'il a fondé le spectacle : donner un lieu de représentations aux membres issues des minorités culturelles qui voulaient faire de la

²³ Voir la description

²⁴ Adib et Rabii

scène. Reda et lui avaient vécu des difficultés à se faire intégrer à des spectacles d'humour. Tout comme Adib, Reda et Farès en parlaient comme le spectacle le plus multiculturel de Montréal.

Ça aurait plus s'appeler le Montréal Couscous Show. Parce que c'est l'endroit où le public ressemble le plus à la scène. Heu... c'est là où les Québécois heu.. se se se mélangent totalement aux immigrants et aux Anglo. Donc c'est là que l'on retrouve, à mes yeux, la richesse d'une ville comme Montréal.

(Farès)

Pour moi c'est c'est heu c'est jouer dans mon salon. J'adore jouer au Couscous Comedy Show. C'est pour moi, c'est vraiment une heu... C'est/ c'est un public qui est heu de tous horizons. [...] Les gens ont pas tous la même référence, là on parle de/ et ce qui est magique, si t'es capable de faire rire tout le public, au Couscous Comedy show, c'est que t'as un texte de béton genre.

(Reda)

De l'autre côté, même si Mariana abondait dans le sens des autres en parlant d'un spectacle à l'ambiance magique, d'un lieu où elle s'était fait la main et avait rencontré des gens qui allaient marquer son entrée dans le monde de l'humour et qu'elle comparait le rôle de Farès à celui d'un grand-frère, elle n'hésitait pas à décrire un côté plus sombre des coulisses de ce spectacle. En effet, en échange de cette opportunité de monter sur scène, Farès demandait aux humoristes de vendre environ 25 billets (Mariana parle même de 40-50 billets) à 20\$ chacun. Une certaine exploitation quand l'on sait que les humoristes qui s'y présentent sont à peine payés.

Faut ben que tu commences quelque part. Mais christ j'en ai vendu des billets. Esti qu'il en a fait du cash. Pis j'étais pas tant payé que ça en fait. J'étais payé heu des pépites là. J'aurais pu avoir 1000\$ si c'était de moi. J'étais pas d'accord avec ça, mais moi je m'en foutais je voulais juste un spot.

(Mariana)

Au départ de sa carrière, elle trouvait la simple perspective d'une scène assez attirante pour remplir ces conditions, mais quand elle s'était aperçue que d'autres scènes étaient prêtes à l'accueillir sans une telle condition, ça a basculé.

Une soirée où j'ai vendu 5 billets. Il était en tabarnak. On s'est chicané. Je lui ai fait comprendre que j'étais plus apte de vendre autant de billets. Il a compris. Faque il m'a plus rebooké.

(Mariana)

Du côté de la série télévisée, le *Couscous Comedy Show* a inspiré le cabaret Tart-O-rire où Rico fait ses premières classes et le personnage de Micho est inspiré de Farès. Le rapport de Mariana avec le *Couscous* a été aussi une source d'inspiration. Même si nous ne sommes qu'au premier épisode, nous prévoyons qu'au départ, Rico est très enthousiaste face à l'opportunité offerte par Micho et se plie à toutes ses demandes pour avoir une place sur le spectacle. Graduellement, ces demandes deviendront exagérées et Rico devra réagir. De plus, il aura une réflexion sur le danger d'être associé à l'humour ethnique en participant à ce spectacle.

3.6. Les apports de ces entrevues à la création

Plusieurs éléments issus des entrevues ont inspiré et ont même été repris entièrement au moment de l'écriture. En règle général, les anecdotes, les détails et le rapport direct à l'univers abordé sont venus enrichir l'univers de la série en lui donnant des bases solides et détaillées. Notre volonté étant de s'approcher de la réalité, on ne peut que tirer un bilan positif de cette démarche. Des entrevues sont ressorties des éléments inattendus que nous avouons ne pas avoir pu imaginer sans l'apport des interviewés. Il est à noter que des éléments supplémentaires ont été puisés dans les entrevues afin d'enrichir le récit. La majorité était en lien avec la vie d'humoriste. Par contre, comme ces données ne touchaient pas directement le sujet de notre mémoire, nous avons considéré qu'il était préférable de ne pas nous y attarder.

Des réflexions profondes sur l'identité des humoristes d'origine étrangère ont émergé de ces rencontres. Celles-ci, par leur complexité, ont enrichi profondément le profil psychologique de notre protagoniste principal et son rapport aux autres. Paradoxalement, cette complexité a provoqué la clarification de certains éléments.

L'observation de la double identité de l'immigrant et de l'émigré en est un bon exemple. Notre réflexe initial de chercheur voulait que notre protagoniste choisisse son camp, mais pourquoi trancher si l'immigrant et l'immigré sont tous les deux présents? Ce constat n'est pas simple à faire, mais bien réel et les entrevues ont facilité la compréhension de ce qu'écrivait Sayad. Sans l'éclaircissement de cet aspect fondamental de l'identité de l'immigrant, nous aurions eu beaucoup plus de difficulté à comprendre ces concepts. De plus, nous ne voyons pas comment nous aurions pu rapprocher notre création de la réalité autrement qu'en nous rapprochant nous même de celle-ci.

Des éléments de la version originale ont carrément changé suite à la consultation des humoristes rencontrés. Le rapport à la famille et son importance pour tous ceux interrogés est un exemple notoire. Alors que le Rico original fuyait ses origines et méprisait, en quelque sorte, sa famille, pour le Rico post-recherche la famille est au centre de sa vie et il habite maintenant avec elle. Il serait prêt à tout sacrifier pour leur bonheur, mais cela n'empêche pas la dissidence et des conflits importants. Encore une fois, ce nouvel élément vient enrichir le récit par la déchirure qu'il crée: mon émancipation ou le bonheur de ceux que j'aime. Consulter ces humoristes nous a donc permis de valider certaines idées, mais aussi éviter celles peu crédibles qui auraient reflété une méconnaissance de la réalité des immigrants de deuxième génération humoristes. Ce qui aurait nui directement au but initial du projet de mémoire.

CHAPITRE IV

CRÉATION PARTIE I

LA CRÉATION D'UNE CULTURE «AUTRE»

4.1 Introduction

Comme nous l'avons vu au chapitre de la problématique, le marché télévisuel du Québec limite énormément les possibilités de pouvoir dédier une série de fiction à une seule communauté culturelle. Il nous fallait donc trouver le moyen d'aborder le thème de l'immigration sans utiliser une culture existante.

Dans les prochaines pages, nous expliquerons pourquoi nous avons choisi de conserver le clown de afin de représenter l'immigration. Ensuite, nous aborderons comment les différentes démarches entourant l'exploration de cet art de la scène ont pu inspirer un monde parallèle où existe une culture «clowne» et même une communauté «clowne». Finalement, nous allons nous attarder à la nuance qui précise pourquoi notre oeuvre n'est pas du clown, mais plutôt inspirée du clown.

4.2 Le choix du clown

L'intégration culturelle devrait se faire par la programmation régulière, tous les groupes estimant que des émissions « trop explicitement ethniques » engendreraient un « effet ghetto » n'attirant personne.

(Proulx, Serges, Bélanger, Danielle. 2001, p.24)

Tout au long du processus de création, nous avons gardé en tête cette citation de Proulx et Bélanger à propos de l'impossibilité de diffuser une fiction mettant en vedette les membres d'une communauté culturelle autre que québécoise «de souche» dans le contexte télévisuel actuel au Québec. En effet, ceux-ci énoncent un problème de double désintérêt potentiel. À la fois la culture représentée s'y sentirait étrangement isolée, voire ghettoïsée, et le public québécois ne se sentirait pas concerné par les sujets abordés dans cette série. Cela sous-tend le risque de ne pas attirer un auditoire suffisant afin d'être une émission économiquement viable pour un diffuseur. Comment alors aborder le sujet de l'immigration au petit écran?

Nous aurions pu choisir une forme hybride mettant en vedette un immigrant ayant un entourage très québécois. Le problème que nous identifions à cette alternative est qu'isoler le nouvel arrivant, c'est l'écarter de nombreux pans de sa culture liés à la vie sociale. Par exemple, comment réellement aborder la famille, un thème central à l'immigration, avec un seul représentant? De plus, cette alternative prête flanc à la demie-mesure, la confusion et la possibilité d'une constante comparaison du genre «nous sommes comme ça et vous êtes comme ça» qui, selon nous, peut rapidement s'essouffler. C'est d'ailleurs dans ce piège que tombe, selon nous, la télésérie «*Pure laine*» (Forget, 2007). Après le visionnement de plusieurs épisodes, nous nous sommes rendu compte que l'émission emblématique²⁵ du thème de l'immigration au Québec n'utilise le point de vue de l'Autre que pour regarder autrement la culture québécoise.

Suite à cette réflexion, un retour sur la version initiale de la série où l'on utilise le clown afin d'illustrer les membres d'une culture fictive afin d'incarner l'Autre nous paraît tout à fait pertinent. En effet, la représentation légèrement décalée d'un Autre qui n'existe pas dans la réalité afin d'aborder un sujet tabou est, selon nous, l'un des meilleurs moyens d'atteindre l'objectif de représenter l'immigrant à la télévision québécoise.

²⁵ Mon expérience personnelle démontre que lorsqu'on parle d'émission de télévision touchant l'immigration, il s'agit pratiquement toujours du premier exemple qui vient en tête de gens.

Initialement, le clown avait été utilisé pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la grande humanité du clown fait de lui un personnage qu'il est possible d'imaginer évoluer dans un univers près de la réalité. De plus, le clown a des caractéristiques qui en font naturellement un étranger. En effet, pour Yves Dagenais (5 novembre 2013), artiste clown et fondateur du *Centre de recherche en art clownesque*, le clown vit toujours comme un étranger. Il ne connaît pas les codes et les règles qui régissent l'univers où il se trouve. S'il comprend, il comprend mal. Avec l'identification de ces caractéristiques de base, utiliser le clown à cette fin risque d'être très efficace.

À un autre niveau, l'usage d'un Autre dans la série permet d'aborder un univers tabou. Le clown, par ses traits exagérés, a toujours conservé cette fonction de souligner les comportements humains à gros traits dans ce qu'il a de plus primaire. Son masque lui permet à la fois d'exagérer et dédramatiser la cruauté de la vie tout en révélant au grand jour le réel visage de celle-ci. En effet, le clown a depuis longtemps permis de rire, sous un vernis naïf, de sujets qui semblaient intouchables. Nous n'avons qu'à penser à Charlie Chaplin qui riait de la montée du nazisme en Allemagne avec «The Great Dictator». Sans insister sur ce point et s'enfoncer dans la critique sociale, même si la société semble plus ouverte sur certains points, de nouveaux tabous les remplacent comme la saleté, le désordre, la vulgarité, la violence, la mort, la haine et plusieurs autres.

Nous pouvons ajouter que tous les peuples ont leur clown. Ce qui en fait une forme artistique reconnue à l'international. Cela nous fait penser aux mots de Robert Lepage: «*l'universel est dans le local*» (Bureau, 2008). Nous croyons que c'est parce que le clown est une représentation brute de l'humain et ses travers qu'il est apparu dans le monde entier. Utiliser le clown afin de représenter une réalité vécue par des milliers de personnes devient alors d'autant plus pertinent.

Dans un autre ordre d'idée, plusieurs personnes avouent ouvertement ne pas aimer les clowns et en ont même peur (coulrophobie). Nous n'avons pas cherché à approfondir cette peur, mais il y a ici un parallèle intéressant avec la relation que certains entretiennent avec les immigrants: la peur d'un Autre mettant en lumière notre humanité. Tous ces liens ont permis de valider notre choix du clown comme peuple fictif.

4.3 La création d'un univers inspiré du clown

Même si l'art clownesque est fondé sur l'idée qu'**«on ne crée pas son clown, on le laisse simplement venir à soi.»**, elle a un univers structuré par des règles que nous avons pu explorer, entre autres, à travers notre participation à un atelier de création clownesque donné par Francine Côté. Les nombreuses notes prises durant cet atelier nous ont permis d'identifier des codes et des règles liées à l'univers clownesque qui ont inspiré les caractéristiques d'une «communauté culturelle clowne». Parmi nos notes ressortent 5 piliers derrière le clown comme art d'interprétation. Chacune de ces caractéristiques a inspiré des facettes de leur culture qui se retrouvent dans la bible de création.

Tableau 2: la transposition de l'art d'interprétation clown en trait culturel

Caractéristique issue de l'art d'interprétation	Trait culturel que cela a inspiré
-Simplicité (une seule chose à la fois, ne pas jouer trop vite.	Épicurien, il est difficile pour un Clown de respecter un horaire ou quelconque engagement.
-Honnêteté de jeu (faire de son mieux, accepter les problèmes et les aptitudes, être dans le moment présent)	Les clowns sont très francs et directs. Ils disent ce qu'ils pensent. Par contre, ils ont tendance à se concentrer sur les aspects positifs d'une situation.
-Joie (relâchement et plaisir d'être regardé)	Éternels positifs, les Clowns ont une propension au bonheur qui atteint des proportions telles qu'ils sourient même

	dans le métro. Par contre, si on arrive à les enrager ou à leur faire de la peine, c'est une vraie tempête.
-Ouverture (physique et émotive, jeu direct avec le public, regard dans les yeux et pleine grandeur)	Considérés comme naïfs, les Clowns ont la confiance facile. Ils ont aussi tendance à croire qu'ils se font des amis facilement.
-Légèreté (pas sérieux, rire avec, oser dépasser les limites)	Lorsque les Clowns ont un but, ils sont particulièrement tenaces.

Nous avons exploré ces traits et leur transposition graduelle à un monde plus réaliste par l'exploration théâtrale. Trois comédiens ont été ainsi dirigés à travers des mises en situation inspirées de la vie courante et les traits sociaux qu'une «communauté clowne» pourrait avoir afin d'identifier le niveau de décalage voulu entre l'art clownesque et une «culture clowne» qui s'inscrirait dans la réalité.

Outre ces traits culturels qui s'inspirent directement du clown comme art d'interprétation, la majorité éléments qui sont venus compléter le volet culturel de la bible de création ont des sources difficiles à identifier clairement. Par contre, nous reconnaissons nous être inspirés du rapport qu'entretenaient les véritables artistes clowns rencontrés avec l'image populaire du clown qui fait des ballons aux enfants. Ce rapport a mené aux stéréotypes entretenus autour des Clowns dans l'univers de la série. Par exemple, la sculpture de ballon n'y est qu'une invention issue de propos racistes, le port de gros souliers s'y avère être une mode du XIX^e siècle qui est aujourd'hui dépassé, mais les vêtements dépareillés y font réellement partie de leur culture vestimentaire. Évidemment, l'univers du cirque a aussi beaucoup contribué à notre imaginaire. L'unicycle, les tartes à la crème, les chapiteaux et le mode de vie nomade ont tous pris une place importante dans l'imagerie de la série. Croisés à ce qui a été observé sur le terrain et différentes recherches historiques, il n'a pas été trop difficile de visualiser les bonnes adresses d'un quartier clown ou de se lancer dans la création d'une page Wikipédia consacrée à ce peuple.

4.4 Note quant à l'usage du terme clown

Si le clown semblait être un choix clair, notre discussion avec Yves Dagenais est venue préciser certains éléments: **si notre idée de série s'approche du clown et s'en inspire fortement, ce n'est pas du clown.** Du moins, pas dans les règles qui régissent l'art d'interprétation. Il précise que cet élargissement de la définition de «clown» est dû à l'usage du mot dans le langage populaire afin de désigner homme déguisé qui fait des télégrammes chantés et offre des ballons aux enfants. Pour Dagenais, cette définition du personnage n'a de clown que le costume. Alors que le clown qu'il définit n'a même pas besoin de costume.

Il faut aussi distinguer le clown du bouffon. Même s'ils sont d'une même famille, le premier est beaucoup plus naïf que le deuxième. Le clown ne comprend pas les codes sociaux et est toujours décalé. Ce qui le rapproche de l'immigrant. Par contre, le clown a le défaut d'avoir une mémoire de poisson rouge. Il est donc impossible pour lui d'évoluer. De plus, le clown n'a aucune envie de pouvoir. D'un point de vue scénaristique, ces derniers éléments posent problème dans un récit ouvert.²⁶ À cela s'ajoute l'impossibilité de pouvoir transposer des réalités de guerre ou de conflits sociaux dans un pays peuplé principalement de «Clowns».

De plus, on ne peut attribuer de profil psychologique au clown. La création du personnage dépend de l'identité de son interprète. Notre volonté de s'inspirer d'éléments de la réalité afin de créer un univers parallèle, mais réaliste ne peut donc pas se faire par le clown que l'on pourrait qualifier de «pur». Parce que M Dagenais ajoutera que la rectitude politique est opposée à cette forme d'art. Le clown s'en fou d'être gentil et de véhiculer des faits. Ainsi, même si le clown correspond à de

²⁶ Ouvert signifie qu'il y a une évolution de l'histoire d'un épisode à l'autre. Le récit ouvert s'étend donc sur toute une saison (parfois plus) plutôt qu'une histoire qui commence et se termine dans le même épisode dans une fiction ayant dans un récit fermé.

nombreux égards au profil recherché de l'Autre, l'usage du clown «pur» nous empêcherait d'atteindre le but de ce mémoire création.

En contrepartie, M Dagenais nous parle de plusieurs exemples télévisuels qui pourraient s'approcher d'un clown contemporain sans maquillage: *Mr Bean*, *La petite vie et les Bougon*²⁷. Dans le cas des deux premiers, on retrouve cette simplicité et ce décalage propre au monde du clown. Ce qui n'empêche pas ces oeuvres de critiquer des codes et des travers de notre société. Il est donc possible d'utiliser le clown à la télévision sans respecter au pied de la lettre la forme originale de cet art d'interprétation. **Suite à cette rencontre, nous ne pouvions plus dire que nous allions utiliser le clown, mais plutôt nous inspirer du clown.**

Ainsi, une nouvelle couche s'installe sur la création d'une communauté fictive. Le «clown» associé aux fêtes d'enfants y devient un déguisement inspiré du véritable clown. Le clown n'est donc pas un concept qui se limite à un costume. Il a une culture propre et il était être important d'identifier celle-ci afin qu'elle teinte les personnes et leurs agissements. Il était aussi intéressant d'exploiter cette confusion pour faire un parallèle avec les préjugés entourant les nouveaux arrivants. C'est pourquoi dans l'univers de la série le «clown» de fête d'enfant devient une figure stéréotypée d'une «réelle communauté clowne» et l'utilisation grossière de leur accoutrement proviendrait d'un passé raciste pas si lointain.

²⁷ Ces derniers sont plus près du bouffon

CHAPITRE V

LA CRÉATION PARTIE II

LA BIBLE ET LE SCÉNARIO²⁸

5.1 Introduction

Comme énormément de travail avait été fait en aval, nous pourrions croire que le processus de création allait être simple, mais ce ne fut pas le cas. Dans cette phase de création, nous nous sommes aperçus que l'écriture télévisuelle comportait un cadre très strict qui imposait de nombreuses règles. Nous avons voulu les suivre, malgré que cela impliquait certaines modifications et coupures, dont un changement de public cible. Même si le résultat final nous démontre que plusieurs de ces règles ont finalement été enfreintes, nous pouvons affirmer que le but premier de nos démarches a été atteint.

L'écriture du projet a été toute une épreuve, notamment parce que le langage universitaire dans lequel nous baignions habituellement était complètement différent du langage de création télévisuelle. Il était difficile de grossir des situations comme nous le demandait Pierre-Yves Bernard, notre conseiller à la scénarisation, sans tomber dans le piège du stéréotype. Nous avons eu besoin de passer au travers de nombreuses étapes et du regard extérieur de plusieurs collègues pour finalement avoir dans les mains les documents de base d'une série de télévision qui aborde pleinement le thème de l'immigration.

²⁸ Avant la lecture de ce chapitre, nous vous conseillons fortement la lecture du projet de création. Celle-ci permettra la mise en relief des sujets qui y sont abordés.

5.2 La télévision et ses contraintes

À travers notre processus de création, nous apprendrons peu à peu que la télévision est régie par de nombreuses contraintes qui viennent s'ajouter à celles identifiées précédemment qui sont liées à notre volonté de dresser une représentation réaliste de la situation vécue par les nouveaux arrivants. La première se fonde sur la réalité qu'impose un modèle économique mettant le nombre d'auditeurs potentiel au centre de l'intérêt des diffuseurs. Celle-ci oblige l'auteur s'adressant à des adultes à s'adapter à un «public qui a sa journée dans le corps et ne veut que mettre son cerveau à off»²⁹. Dans un tel cas, si notre projet a de quoi susciter la curiosité, sa forme initiale est dotée d'une complexité certaine qui aura de quoi rebuter toutes personnes ayant le «cerveau fatigué».

Le spectateur ne doit pas se poser trop de questions. Il doit être transporté et non pas prendre du recul en se demandant ce que les créateurs veulent passer comme message. Il ne faut pas qu'il sente que c'est trop intelligent pour lui et qu'il ne capte pas s'il doit rire ou être touché

(Pierre-Yves Bernard, 13 janvier 2013)

Pour l'étape de création, nous avons fait appel à Pierre-Yves Bernard, un auteur et script éditeur reconnu³⁰, afin que notre travail de création respecte des standards professionnels. Lors de notre première rencontre, celui-ci nous a incités à faire un choix à entre le clown et l'immigration puisque, selon lui, les deux étaient impossibles à mélanger dans le contexte télévisuel actuel. Cela mettait la table pour la suite. **En plus d'avoir pour défi de bien représenter la réalité des immigrants par le clown, nous devons aussi nous plier le plus possible aux balises imposées par l'industrie télévisuelle.** Nous avons sous-estimé ces contraintes supplémentaires, mais nous avons tout de même choisis de les intégrer le plus possible à notre démarche puisqu'il

²⁹ Pierre-Yves Bernard a dit quelque chose dans le genre à notre première rencontre.

³⁰ Il est notamment l'auteur des émissions *Dans une galaxie près de chez vous* et *Minuit le soir*.

n'y aurait eu aucun intérêt scientifique à écrire une série sensée offrir une piste de solution à une problématique observée en télévision si, dans la réalité, ce projet n'a aucune chance jamais d'être diffusé par ce média.

Par contre, comme auteur, nous n'avions aucun intérêt à conserver seulement le volet immigration ou le volet clown de notre projet. Créer une série diffusable qui respecte les critères du mémoire devenait alors impossible. D'un côté, nous avions en tête Proulx et Bélanger qui soulignaient qu'une série ne mettant en vedette que des immigrants n'était pas viable au Québec et, de l'autre côté, nous limiter seulement aux clowns nous obligeait à laisser tomber toute la problématique de représentation sur laquelle se fondait ce mémoire. Heureusement, après lui avoir fait part de nos réticences, Pierre-Yves a souligné une nouvelle avenue possible: **changer le public cible initial d'adultes pour un public cible d'adolescents (15-17 ans)**. Une idée qui nous a emballés, car nous voyions dans l'entre-deux identitaire que vivent les «immigrants clowns» de nombreux éléments pouvant rejoindre l'adolescence. Voici d'ailleurs ce que nous avons noté à ce moment dans notre journal de bord.

Tableau 3: Comparaison de la situation de l'immigrant et de l'adolescent

Thème	Immigrant clown	Adolescent
Situation identitaire	Entre leur pays d'origine et leur pays d'accueil	Entre enfance et âge adulte
	Beaucoup d'éléments du monde semblent inconnus	Beaucoup d'éléments du monde semblent inconnus
	Pas pris au sérieux	Pas pris au sérieux
	Perçu comme excentrique	Marginalisation volontaire
Travail	Souvent, emploie en deçà de leurs qualifications	Peu qualifiés, travail de base à temps partiel.
Physique	Semblent maladroit et leurs vêtements ne sont pas ajustés	Dans le cas des garçons, la puberté donne souvent le même résultat
Univers	Festif, forte présence musicale	Festif, forte présence musicale
Lieux	Lieux de rencontre réservés aux membres de la communauté	Lieux réservés aux ados.

Avec ce nouveau public venaient de nouvelles contraintes qu'une rencontre avec Frédérique Traversy (30 mai 2013), directrice de création à *VRAKtélé*³¹, nous a permis d'identifier. Du moins, en identifier la silhouette, car le public des 15-17 ans est peu fidèle à *VRAK* selon leurs études. Selon Madame Traversy, les 15-17ans associent cette chaîne à un public plus jeune qu'eux. Quoi de pire pour l'image d'un adolescent que d'être celui qui s'intéresse à des contenus pour enfants? Ils considèrent la tranche des 15-17 ans comme difficile à saisir puisqu'à cet âge, la majorité des adolescents écoutent la même programmation que leurs parents. C'est un phénomène qui démarre à partir de l'âge de 8-9 ans selon elle. On évalue à 20h, l'heure à laquelle on diffuse des contenus pour un public pour les 15 ans et plus puisqu'on considère que les 14 ans et moins ne sont plus rivés à l'écran à cette heure. Par contre, 20h est aussi le «prime time»³² où toutes les chaînes généralistes mettent le paquet afin d'attirer un auditoire. N'ayant pas le budget pour concurrencer la majorité de ces productions, *VRAK* a fait le choix stratégique de dédier leurs créations originales à un public plus jeune durant le retour de l'école (entre 16h-18h). Passé 20h, ils diffusent principalement des acquisitions. Officiellement, *VRAK* est spécialisé dans un public jeunesse très large qui va de 0 à 17ans, mais, dans les faits, ils visent principalement les 9-14 ans sur lesquels ils ont des assises très fortes³³. L'exemple de *KARV l'anti-gala*³⁴ démontre qu'ils ont même un «star-system» propre à eux.

³¹ Chaîne jeunesse spécialisée appartenant depuis peu au conglomérat Bell Média

³² Moment de journée où l'auditoire potentiel est le plus élevé

³³ Le 25 août 2014, l'arrivée de *VRAK2*, une chaîne destinée aux 15-17 pourrait changer cette affirmation.

³⁴ Gala annuel sur les ondes de *VRAK* où les jeunes sont invité à récompenser leur vedettes préférées

L'impasse de la problématique de la langue en télévision

Dès nos premiers contacts avec de nouveaux arrivants, nous avons constaté la place de la langue dans le processus d'immigration. Nous avons donc cherché un moyen d'illustrer la problématique dans le cadre de notre émission. L'une de nos dernières idées à ce sujet était de placer le spectateur dans la position d'étranger en utilisant le français comme s'il s'agissait de la langue parlée par les «Clowns» tandis que les Québécois «francophones» allaient y parler un langage inconnu. Cela pouvait même changer tout dépendamment des personnages qui sont présents dans la scène. Par exemple, en présence de Rico et ses soeurs les Québécois parleraient aussi français puisque ces personnages maîtrisent bien la langue d'accueil. En contrepartie, Polo comprendrait (parfois mal) seulement quelques mots.

Cette idée a tout de suite été rejetée par Pierre-Yves Bernard. Elle était beaucoup trop complexe pour la télévision qui, à titre comparatif, est même réticente à diffuser des émissions sous-titrées. Malgré son importance, nous avons donc décidé d'évacuer la problématique de la langue en espérant qu'elle soit exploitée par un média plus ouvert à l'expérimentation.

5.2.1 Nouveau public, nouvelles contraintes

Plusieurs éléments issus de cette rencontre avec Mme Traversy sur le public de *VRAKtélé* ont démontré que notre projet ne s'adresse peut-être pas à leur public cible. Cela même si, comme tout public jeunesse, lorsqu'on écrit un projet pour ce groupe d'âge, il faut l'écrire en s'adressant à la tranche d'âge immédiatement plus vieille, tout en s'assurant de leur niveau de compréhension et en évacuant certains thèmes

déconseillés à leur tranche d'âge. À titre d'exemple, pour s'adresser aux 15-17ans, il faudrait écrire un projet en s'adressant aux 18-25 ans.

Nous avons compris qu'en bas de 15 ans, le public n'a peut-être pas l'intérêt ni le niveau de compréhension pour adhérer au genre d'univers qu'offre notre projet. Encore selon Madame Traversy, à cet âge, le public féminin qui écoute une émission cherche simplement à s'attacher aux personnages tandis que le public masculin cherche principalement à rire. Contrairement à *Téléquébec* qui se donne une mission éducative, *VRAK* se concentre sur le divertissement. S'il y a un problème dans le récit, on ne doit pas se concentrer dessus ni même l'identifier. Elle nous cite l'exemple d'un personnage vivant de l'intimidation dans l'émission *Fée Éric*. Devant ce problème, le personnage a vite réagi, s'est pris en main et l'a réglé rapidement. Par contre, cela ne les empêche pas de guider de bons comportements et d'être très stricts avec le vocabulaire. Par exemple, ils vont s'opposer à toute forme d'anglicisme.

Cette rencontre avec Madame Traversy et les commentaires de Monsieur Bernard durant le processus de création ont démontré que même si les préadolescents et les jeunes adolescents sont ouverts à des univers absurdes, cela n'empêche pas d'autres restrictions. Pour cette raison, nous avons donc décidé de continuer de nous adresser à un public de 15-17ans même si celui-ci ne semble ciblé par aucune chaîne. Par contre, comme celui-ci est toujours mineur, nous respecterons les balises propres au public jeunesse qui ne touchent pas le niveau de compréhension du public.

Comme le public des 15-17 ans n'est pas clairement identifié ni ciblé, cela amène certaines difficultés. Par exemple, nous avons appris que les épisodes jeunesse doivent être fermés. Ce qui veut dire que l'histoire commence et se termine dans la même demi-heure afin de rassurer les 9-10 ans qui, autrement, pourraient être déstabilisés par un épisode se terminant par un «à suivre». De plus, cela permet une rediffusion sans se préoccuper de l'ordre des épisodes. Heureusement, des épisodes fermés

n'empêchent pas qu'une légère courbe dramatique se dessine sur toute la saison. Dans le cadre de notre mémoire, nous n'étions pas certains que la règle des épisodes fermés s'appliquait aussi aux 15-17 ans, surtout en ce qui concerne la rediffusion. Nous avons donc choisi de respecter cette règle à moitié en écrivant 2 scènes alternatives pour la finale: l'une ouverte et l'autre fermée.

La finale fermée: Elle respecte les règles et donc, s'adapte au marché de la télévision jeunesse au cas où celui-ci est effectivement très strict à cet égard.

La finale ouverte: Selon nous, elle est plus propice à l'exploitation des thèmes que sont l'immigration et l'identité puisque ceux-ci impliquent une évolution des personnages. Les figer dans le temps par un récit fermé implique de ne pas les exploiter au maximum et, du même coup, perdre une matière très riche et digne d'intérêt au récit. De plus, par définition, les finales fermées se fondent sur des problèmes qui se règlent rapidement et se terminent positivement (*happy end*). Considérant le but de ce projet, il est impossible de l'atteindre complètement en suivant un modèle susceptible de dédramatiser à répétitions les problèmes liés à l'immigration.

Nous aurions donc pu être prudents et nous concentrer sur une finale fermée, mais les avantages de la finale ouverte nous permettent de mieux atteindre le but de notre mémoire. De plus, comme la diffusion d'une émission s'adressant aux 15-17 est limitée, mais que dans ce domaine les règles sont malléables, il serait possible de diffuser une version ouverte pour un public 15-17 ans si nous réussissons à dénicher un producteur et un diffuseur prêts viser ce public. Cela, même si celui-ci est considéré comme insaisissable par les intervenants consultés. Sinon, la version fermée pourra être utilisée, mais le thème de la série se verra dénaturé par cette contrainte.

Dans le contexte de public jeunesse, d'autres contraintes plus pointues restreignent la possibilité d'aborder des thèmes qui pourraient enrichir la série soit: le sexe, l'alcool, la

drogue et la violence. Par exemple, dans la première scène, une allusion à la masturbation a dû être retirée durant le processus de scénarisation. Pourtant, nous croyons que sont tous des thèmes fortement susceptibles d'intéresser les adolescents. D'ailleurs, nous lançons l'hypothèse que l'existence de ces contraintes offre une explication partielle à la fuite du public adolescent vers les émissions pour adultes. De plus, ces thèmes sont riches afin d'illustrer les différences entre les immigrants et les non-immigrants. Ces restrictions réduisent à la fois nos possibilités d'aborder pleinement certaines thématiques, par exemple l'alcool et la religion, et d'intéresser un public adolescent qui enchaîne les premières expériences.

Côté budget, les émissions jeunesse ont moins de fonds que les émissions s'adressant à un public adulte. Chaque épisode repose sur un budget de seulement 80-90 000\$. Selon Pierre-Yves Bernard, cela réduit énormément la banque de personnages: 7 premiers rôles qui ne peuvent pas être présents dans toutes les scènes, 1 deuxième rôle, 2 troisièmes rôles et 4 figurants.³⁵ Un épisode est aussi confiné à 3 ou 4 lieux (sur une banque de 7 pour toute la saison). Les tournages se font majoritairement en studio même si les locations sont possibles. Pour plus de détails, vous pourrez consulter en annexes le cadre de création de l'émission de *Fée Éric* pour laquelle Pierre-Yves Bernard travaille à titre de script-éditeur. Après un bref coup d'oeil, vous constaterez que la comédie de situation pour adolescent est soumise à un cadre de production très rigide.

Pour une prise de conscience tangible des restrictions, Pierre-Yves nous a invité sur le plateau de *Fée Éric* durant une journée de tournage. Si nous commençons avec une vision négative des tournages en studio, la visite des studios de *Fée Éric* le 9 juillet 2013, nous a permis d'apprécier les possibilités de tels tournages. Malgré un budget restreint, la majorité des décors observés étaient très réalistes. En plus d'être conçus afin d'accueillir une équipe de tournage, ils permettent une plus grande marge de

³⁵ 2e rôle= 2 à 10 répliques, 3e rôle=1 réplique et figurants=muets.

manoeuvre avec des possibilités, comme retirer un mur, qui sont impossibles sur des lieux réels. Émilie Gauvin (9 juillet 2013), coauteure de *Fée-Éric*, qui était présente sur le plateau nous a souligné qu'ils ont pratiquement conservé les mêmes décors qu'au départ de la première saison³⁶. Pour des raisons scénaristiques, ils ont simplement troqué le décor de magasin pour celui d'un café. Parce qu'il faut avoir besoin de quelque chose pour aller au magasin alors qu'un café est un prétexte plus simple. Elle disait aussi qu'ils avaient fait des tournages extérieurs durant la première saison, mais que les contraintes de temps et de budget limitaient le tournage à une seule journée. Finalement, au bilan de cette expérience, ils auraient fait tout ça en studio.

La vitesse à laquelle se produit un tournage³⁷ de ce type d'émission oblige à faire des choix. Dans ce contexte, il est préférable de favoriser le temps accordé aux comédiens qu'à chercher l'esthétique à la mode. Côté textes, Émilie Gauvin nous souligne l'importance de limiter les scènes avec beaucoup de personnages. Plus de personnages, signifie plus de plans de caméra à prendre et plus de chance de se perdre dans le texte. Les répliques et les scènes aussi ne doivent pas être trop longues pour les mêmes raisons. Plusieurs émissions présentent de jeunes comédiens, mais Frédéric Traversy nous soulignait que le tournage est généralement beaucoup plus facile avec des comédiens adultes. Il est donc préférable de choisir des univers d'adultes ou de vieux ados.

5.2.2 Les contraintes après la création

Suite à lecture de notre scénario, nous sommes à même de constater que, malgré une volonté de nous adapter à aux restrictions, nous les avons pratiquement toutes enfreintes. Tout d'abord, avec un scénario de 77 pages, 19 scènes (dont plusieurs sous-divisées), 500 répliques (dont quelques-unes dépassent les 4 lignes prescrites),

³⁶ Les décors sont composé de: Le cinéma divisé en 3 (entrée, salle, coulisses), l'appartement divisé en 2 (cuisine, salle de bain, chambre) et le café

³⁷ Un épisode par jour au moment de ma visite

nous dépassons largement le format de la demi-heure télévisuelle³⁸. Le nombre de personnages permis est aussi dépassé de beaucoup: 9 premiers rôles, 7 deuxièmes rôles, 3 troisièmes rôles muets en plus d'un nombre de figurants dépassant les 4 permis. Le nombre de décors permis de 3 s'élève finalement à 7.

Nous pouvons lier ces dépassements à la durée de l'épisode qui, selon le calcul d'une minute par page, dépasse l'équivalent de 3 épisodes. En vue d'une diffusion réelle, un travail de coupure et de structure sera certainement nécessaire afin de respecter ces standards. Par contre, dans le cadre de la maîtrise, nous croyons qu'il était important de conserver ces restrictions tête afin de respecter un certain cadre de production. Que les restrictions identifiées ne soient pas complètement respectées n'est pas très grave, puisque l'objectif premier a été atteint : créer les bases d'une émission télévisuelle diffusable offrant une vision près de la réalité vécue par les immigrants montréalais inspirée par des témoignages et des situations observées. Comme nous ne nous sommes pas trop éloignés des contraintes, le reste pourra être modifié si le projet entre véritablement en production. Si le monde de la télévision s'avère fermé au projet, nous pourrions toujours l'adapter sous une autre forme puisque la série de fiction télévisuelle est, selon nos observations, celle qui offre le plus des restrictions. À partir de cette version, le projet pourrait se décliner en dessin animé, web télé, film, pièce de théâtre ou même en bande dessinée.

5.3 La recherche du «plus grand que nature»

L'écriture du projet a été beaucoup plus complexe que ce à quoi nous nous attendions. Dans le contexte du mémoire, seize mois se sont écoulés du premier résumé jusqu'au

³⁸ Une demie-heure télé, dans le cas d'une fiction jeunesse compte au Québec 21 minutes de contenu. Chaque page de texte correspond plus ou moins à une minute. Une demi-heure correspond à environ 21 pages et 225 répliques.

scénario et au dépôt de la bible finale. La plus grande difficulté a été d'intégrer ce qui avait été recueilli jusqu'à présent avec une approche universitaire pour nous plonger dans le registre de la création télévisuelle. La rigueur, le calcul et la nuance devaient rencontrer le divertissement, la simplicité et, surtout, «le plus grand que nature» que Pierre-Yves Bernard nous a répété pendant plusieurs mois. Nous voulions joindre les deux, mais rester près de la réalité s'opposait directement à ce «plus grand que nature». Il n'y a qu'un pas entre grossir une situation et la stéréotyper. Il est aussi difficile de décrire une culture avec légèreté. Comment rendre simples et attrayants les questionnements identitaires d'un immigrant? **Cette expérience nous fait croire que si l'on ne conserve pas en tête ces nuances presque paradoxales, les paramètres dans lesquels s'inscrit un tel projet contribuent à l'usage de stéréotypes à une mauvaise représentation des minorités culturelles à la télévision.**

Ce casse-tête nous a menés à suivre un parcours atypique. Officiellement, les phases d'écriture enchaînent dans l'ordre: synopsis-bible-scène à scène-scénario. Le nôtre a plutôt été : bible-synopsis-bible-scénario-scène à scène-scénario-bible.

5.3.1 La Bible

La bible est le document dans lequel nous retrouvons une description de tous les éléments importants de la série (l'univers, le ton, les personnages, les lieux). Les premières versions de bible pourraient être qualifiées de ramassis d'idées. L'explication de l'usage du clown y était mise de l'avant dans un univers vague et peu inspiré qui trouvait plusieurs similitudes avec la version écrite durant le baccalauréat. À ce moment, Rico fuyait complètement ses origines et sa famille venait tout juste d'immigrer à Montréal. Cela annonçait l'ampleur de la tâche à venir.

Ces versions avaient été écrites avant nos premiers contacts avec le *Couscous Comedy Show* et nos rencontres avec les humoristes. En comparant les différentes versions, on observe à quel point le terrain a nourri et nuancé l'univers des *Klaxoon*. Les données recueillies nous ont permis de repousser certaines barrières créées par notre idée de respecter la «réalité» et diffuser une image positive des immigrants. Par exemple, le témoignage d'Adib Alkhalidey nous parlant d'un père chauffeur de taxi nostalgique et d'une mère complètement hystérique dresse un portrait d'immigrant que nous n'aurions jamais osé utiliser avant cette rencontre. Par contre, le terrain n'a pas permis de trouver la jonction en l'académique et la création. Comme nous le verrons plus tard, il va même nous pousser à nous confiner dans des situations réalistes évacuant tout l'aspect clown du projet.

Durant la deuxième phase, la bible va longtemps conserver une forme académique et descriptive. Suite à une revue des différentes versions, nous observons que nous nous acharnions à travers de longs paragraphes à inventer une culture détaillée, complexe et nuancée qui pourrait exister dans la réalité. Nous voulions écrire un véritable ouvrage de référence portant sur une culture fictive. Un exercice intéressant, mais qui n'a rien à voir avec des standards télévisuels. Les grandes lignes se perdaient dans les zones de gris. Il nous fallait sortir des livres et parler le langage de la télévision. Nous devons simplifier et rendre ludique le concept de culture et ne plus rendre visible la démarche universitaire derrière le projet. Ce combat va s'étirer jusqu'à la dernière seconde du projet.

Malgré de nombreuses réécritures s'étalant sur plusieurs mois, où nous tentions différents angles et approches, le langage académique persistait. En essayant de préciser notre pensée, nous observions l'effet contraire. Notre discours se complexifiait de version en version et s'éloignait de notre oeuvre. Nous nous enfoncions. Devant ce constat, on nous a conseillé de sortir de la description pour aller vers l'action en

passant directement par un résumé de notre projet puis vers les étapes menant au scénario.

5.3.2 Le résumé

Dans le cas de notre projet, un résumé consistait à expliquer notre série en seulement quelques lignes. Cet exercice de synthèse allait nous permettre d'identifier le moteur de la série ou ce que Pierre-Yves Bernard appelait «le coeur qui bat». L'exercice a porté fruit. Rapidement, le moteur a été trouvé. Inspiré par la lecture de Sayad, il a été trouvé que la série portera sur les identités multiples de Rico et les problèmes que ça lui occasionne.

Rico, 19 ans, immigrant d'origine clown (donc né en Tarte, pays des clowns), habite Montréal avec ses parents et ses deux soeurs plus jeunes. Rico semble être passé maître à jouer à la chaise identitaire musicale, mais il lui reste encore des croûtes à manger. Déchiré, entre le confort de la famille et la liberté des adultes, entre son travail chez Klafouti Coiffure, point de rencontre des Clowns de Montréal, et son attirance pour le monde de l'humour chéri par les Québécois, entre sa technique en architecture au Cégep pour faire plaisir à ses parents et ses premiers stand up à l'insu de ceux-ci, Rico risque à tout moment de tomber entre deux chaises. Va-t-il réussir à trouver une chaise sur mesure pour lui, ou mettra-t-il ses mollets à l'épreuve en s'asseyant dans le vide ?

(Résumé, 9 octobre 2013)

5.3.3 Le récit

Pressé par les délais d'une maîtrise qui s'étirait et nous croyant plus prêts à nous pencher sur le scénario que nous ne l'étions réellement, on nous a invités à écrire directement une première version du scénario. Ce premier jet a donné un résultat très descriptif sans réelle histoire. On y trouve des scènes explicatives, de longs monologues humoristiques et des voix hors champ introduisant l'univers. Cela manquait cruellement de «punch». La transition du descriptif de la bible vers l'action du scénario

n'avait pas été faite complètement. Étrangement, on y trouvait aussi peu de traces de «culture clowne». À notre défense, il s'agissait tout de même d'un premier jet qui a permis de casser la glace. De plus, le défi que comporte l'écriture d'un premier épisode scénarisé est très élevé. En plus d'amorcer les intrigues afin de tenir en haleine les spectateurs pour les prochains épisodes, le premier épisode doit introduire clairement l'univers de la série. Ce n'était donc pas tout à fait mauvais, mais il fallait travailler sur le récit.

L'exercice du récit demandait d'identifier l'intrigue principale et une intrigue secondaire pour ensuite les développer avec des résumés des différentes péripéties par la forme «action-obstacle-solution-résultat».

Exemple:

1. **Action** -Rico veut participer à une soirée d'humour en cachette de ses parents
2. **Obstacle** -C'est la Grande mascarade, la fête nationale clowne. Rico doit passer la soirée en famille
3. **Solution** -Il essaie de faire croire à sa mère qu'il a un important travail d'équipe en philosophie qu'il l'empêche de passer la soirée avec eux.
4. **Résultat** -Échec-sa mère invite les membres de l'équipe de Rico à souper.

À cette étape, le plus difficile a été de trouver et développer une intrigue secondaire qui enrichissait et s'arrimait à l'intrigue principale. Longtemps, celle-ci a servi de prétexte pour présenter la «culture clowne» et même ajouter un peu de vrai clown à l'oeuvre. Comme le reste allait bien et qu'une esquisse de l'intrigue principale était tout de même établie, nous sommes passés à l'étape du scène à scène avant de régler complètement ce problème.

5.3.4 Le scène à scène

Le scène à scène consiste à décrire en détail chacune des scènes avant de s'attaquer aux dialogues. On y retrouve les actions, une description des lieux et des personnages et un résumé des dialogues. À cette étape, nous avons identifié trois problèmes persistants qui sont élaborés ci-dessous. Les régler partiellement allait exiger quatre réécritures du scène à scène avant le passage à l'étape suivante.

«Pas de contenu clown»

Encore à cette étape, entre le réalisme et le fantastique, nous avions de la difficulté à jauger le niveau de décalage de la série. Longtemps, même si l'on nous encourageait à la folie et à s'amuser, les traits culturels propres au «Clowns» restaient subtils, pas à la hauteur de l'idée de départ et pas assez fous pour être propres à notre émission. C'est seulement pendant une séquence de plusieurs remue-méninges avec différents groupes que ce problème s'est réglé. Le regard extérieur et neuf qu'avaient nos collègues sur notre univers nous a permis de prendre du recul et laisser sortir la fantaisie et la créativité. À titre d'exemple, c'est à ce moment que les fruits péteurs, le four musical et les salutations en tirant la langue sont apparus.

«Intrigue mineure faible»

Même si Polo (le père) avait été identifié afin de porter l'intrigue mineure du scénario à l'étape du récit, son histoire a longtemps évolué en parallèle de l'intrigue principale. Comme à l'étape du récit, elle établissait des éléments de la «culture clowne» et était même clownsque dans sa forme, mais n'apportait rien à l'histoire. Dans les premières versions, le but de Polo était simplement d'arriver à dormir puisqu'il revenait de son quart de nuit. Cette trame tournait autour des divers éléments qui tenaient Polo éveillé. Ce n'est qu'après avoir identifié la faiblesse de cette quête et modifié le but de Polo pour celui de « préparer la Grande mascarade dans la plus grande tradition clowne » que le problème s'est réglé. À la suite de plusieurs réécritures, les liens sont apparus

progressivement pour que cette intrigue secondaire renforce et se croise avec l'intrigue principale.

«Faire sentir la catastrophe»

Nous avons observé qu'en tant qu'auteurs nous avons longtemps été gentils et complices de notre protagoniste principale en aidant Rico à échapper facilement aux problèmes qui se présentaient à lui. Nous nous forçons pratiquement pour qu'il ne s'y enfonce pas trop de peur que nous ne sachions pas comment le sauver. Cela se produisait même si nous savions que le pousser vers le danger serait beaucoup plus efficace en terme de scénarisation. C'est à force de travailler et de nous faire relancer par Pierre-Yves Bernard que nous avons identifié notre tendance à protéger nos protagonistes au détriment de l'histoire. Maintenant la création achevée, nous sommes à même de constater que plus les personnages sont confrontés à des problèmes qui s'accumulent et des possibilités de chuter, plus l'épisode est intéressant. Non seulement l'intrigue devient plus enlevante, mais cela permet de mieux connaître les personnages par leur réaction à ces problèmes. En empruntant cette voie, les intrigues se sont précisées et renforcées pour finir par s'entrecroiser et se bonifier. La réécriture, suite aux commentaires de Pierre-Yves, de collègues et de directeurs a permis d'identifier les pistes possibles et de les exploiter. De petits éléments placés, au départ, sans intention, prenaient de l'importance et finissaient par inspirer une petite trame cheminant à travers plusieurs scènes. Lentement, cette démarche a engendré un résultat narratif complexe qui aurait été impossible à atteindre dès la première version. Ce qui explique l'importance de multiplier les versions.

L'atmosphère propice au travail d'auteur

C'est au cours du scènes à scène, que progressivement nous avons pris conscience de ce que signifie le « travail d'écriture» et à quel point il demande pour nous des conditions minimales particulières. Avant cette prise de conscience, nous écrivions

principalement quand nous en avons le temps, sur les coins de table, par période d'une heure ou deux, entre deux projets. Les conditions que nécessite, pour nous, l'écriture de fiction n'étaient pas respectées. C'est-à-dire des périodes de 3 heures au minimum dans un endroit dépourvu de distraction (ménage, courrier, courriel, Facebook) offrant une atmosphère nous permettant d'y consacrer entièrement notre tête (café, bibliothèque, parc). Elles sont nécessaires afin d'entrer à un niveau de concentration nous permettant de nous plonger facilement dans l'univers de la série afin qu'elle finisse par occuper totalement notre esprit et nous transporter. L'univers devient alors réel et ses mécanismes s'imposent dans une logique qui lui appartient. Dans ces conditions, la simple description du personnage le fait vivre. Amorçant un processus presque naturel de cause à effet, ses réflexes et ses réactions ont un impact sur les situations. Bref, dans un cadre propice, les règles établies finissent par déclencher le jeu de l'écriture.

5.3.5 Le scénario

Les grandes lignes ayant été tracées lors du le scène à scène, nous arrivions enfin à l'étape du scénario. Une étape qui consiste essentiellement à transposer ces descriptions détaillées de scènes en dialogue. Dans notre cas, beaucoup de scènes se sont écrites assez facilement. Une dernière version très détaillée scène à scène a certainement contribué à faciliter le processus de mise en dialogue. De plus, malgré la formation que cela demande, nous avons réussi à écrire des textes de stand-up très satisfaisants. Cependant, certains problèmes ne pouvaient apparaître qu'à cette étape.

Le rythme et la longueur des scènes

C'est seulement à cette étape que la longueur des scènes a fait surface. Afin de resserrer le rythme et les contraintes de productions, nous avons dû couper des dialogues plus superficiels qui, au départ, avaient été écrits pour marquer le caractère

d'un personnage ou des spécificités liées à la «culture clowne». De bonnes idées ont dû être coupées. Au départ, cela se faisait à regret, mais plus nous nous approchions de la version finale, plus l'habitude et la vision d'ensemble du projet nous permettaient de la faire avec détachement. De plus, nous nous consolions en nous disant que si le projet venait à se prolonger, les meilleures idées reviendront certainement dans des épisodes ultérieurs.

Une idée n'est pas sa forme scénaristique

Certains éléments imaginés ont pris du temps avant d'être correctement illustrés sous leur forme scénaristique. Par exemple, la volonté de Rico de devenir humoriste et le rejet de ce métier par ses parents n'étaient pas établies clairement dans les premières versions. Il l'était pourtant bien dans notre tête, mais nous pensions gagner de finesse en les présentant subtilement. Les commentaires et critiques nous ont fait vite comprendre que la subtilité ne vaut rien si l'enjeu n'est pas clair pour tout le monde sauf l'auteur. Une fiction télévisuelle n'est pas une charade. Il fallait donc clarifier ces éléments. Nous y sommes arrivés notamment en récupérant et en modifiant une idée qui avait été préalablement coupée mettant Rico en situation de stand-up, pour illustrer la place que prend l'humour dans sa vie tout en nous transportant dans ses pensées. Des dialogues plus explicites soulignant la position de Morga et Polo face à l'humour ont aussi été ajoutés afin que cet enjeu soit bien identifié.

Des situations qui ne fonctionnent pas

En les mettant en dialogue, certains personnages avaient un comportement qui ne fonctionnait simplement pas ou qui ne concordait pas avec leur tempérament habituel. Durant la scène treize, par exemple, Mylène a longtemps été chassée par Polo pour une raison peu crédible³⁹. Suite à cette scène, on ne l'a revoyait plus de l'épisode et

³⁹ Elle utilisait le terme «Joe Louis» pour nommer les loidjo, une sorte de gâteau Clown qui ressemble étrangement au «Joe Louis». Comme Polo considère le Joe Louis comme un vol à la culture clown, il la chassait subitement de chez eux.

peut-être même de la série. Cela s'explique par le fait qu'au départ elle avait été ajoutée au récit afin de jouer un rôle d'oeil extérieur qui aidait le spectateur à comprendre la «culture clowne». Sous forme de scénario, ce rôle paraissait trop. C'est en cherchant une alternative qu'elle a soudainement pris un rôle plus important tout en ajoutant de la matière au récit.

La peur de la finale

La dernière scène de l'épisode est celle qui a été le plus retravaillée à l'étape du scénario. Au départ, nous nous sommes servis de la pression qu'apportait un nombre de pages qui dépassait grandement la demi-heure télévisuelle comme prétexte afin de couper court à l'histoire⁴⁰. Dans la deuxième version, Rico revenait chez lui et réussissait, avec l'aide de sa soeur et de Joss, à cacher la vraie raison qui l'avait poussée à sortir. Encore une fois, la finale était un peu facile. Nous nous sommes donc tournés vers le récit d'Adib Alkhalidey afin d'écrire une finale plus surprenante. Dans cette version, Rico était chassé de chez lui par sa mère après avoir été faussement accusé d'avoir pris un pot de cornichons essentiel au repas de la fête. Nous étions fiers d'avoir osé utiliser ce dénouement que nous réservions pour un épisode subséquent. Nous y voyions une suite qui démarre en pleine action, mais pour Pierre-Yves cette histoire sortait de nulle part et engendrait des conséquences trop intenses pour la gravité de la situation. Selon lui, l'épisode devait être bouclée par une scène où les parents découvrent le secret de Rico et le comprennent. En grande partie, cette idée est défendue par les paramètres d'écritures que nous avons déjà mentionnées plus haut. On doit obligatoirement offrir des épisodes fermés⁴¹ à un public adolescent, notamment parce que la chaîne *VRAKtélé* rediffuse énormément ses épisodes. Ils ne sont donc pas toujours diffusés en ordre. Afin de respecter ces standards, nous avons écrit un épisode fermé avec une fin heureuse. Par contre, étant incapables de nous en

⁴⁰ Rico ne revenait même pas chez lui après sa prestation. Nous conservions le reste pour l'épisode suivant. Ce qui laissait le public sur sa faim.

⁴¹ On utilise aussi le terme «bouclé».

satisfaire, nous avons aussi écrit une fin alternative ouverte comme nous le prévoyions depuis le départ. Ces deux versions de la dernière scène ont été jointes au scénario final.

Conserver un univers réaliste/parallèle fantastique

Lors de la lecture du scénario, on peut constater de nombreuses références au monde réel: *Maurice Richard*, *Cégep en spectacle*, *Les Canadiens de Montréal*, etc. Leur usage s'explique par une volonté de réalisme. Nous voulions que le spectateur se sente dans un monde qu'il connaît et conserver les marques, aujourd'hui omniprésentes dans la sphère publique, contribue à ce sentiment. De son côté, Pierre-Yves Bernard défendait leur coupure voyant ici une menace au «plus gros que nature». Percevant que ce débat relevait plus d'une question de goût, nous avons décidé de conserver ces références puisqu'elles contribuent au but premier de ce mémoire-crédation.

L'inspiration

L'inspiration n'appartient pas à une étape, elle apparaît spontanément et souvent dans des conditions qui ne nous permettent pas de prendre des notes⁴². Même si ce sont des expériences de terrains et des témoignages qui ont inspiré en grande partie l'univers de la série et les relations entre les personnages, nous ne pouvions pas faire fi des éléments provenant à l'extérieur de ce cadre. Précédemment, nous avons souligné la contribution de rencontres extérieures au terrain et les nombreuses observations qui en ont découlé. Certaines contributions plus mineures avaient été mises de côté jusqu'à maintenant, mais nous tenons à souligner leur apport afin d'illustrer à quel point les sources d'inspirations peuvent être nombreuses lorsqu'on s'y attarde.

Entre autres, l'écoute de différentes oeuvres mettant en vedette le clown n'est pas négligeable. Ces rencontres fréquentes avec le clown nous ont permis d'évaluer l'étendu du spectre clown et ont teintés l'atmosphère de plusieurs scènes. Durant les

⁴² Nous croyons tout de même que toutes les bonnes idées survivent quelque part en mémoire.

scènes 7, 8, 10 et 11, nous avons mis les dialogues de côté afin de faire place aux gestes. En se concentrant sur les performances solos de Morga et Polo, le scénario se concentre sur des didascalies rappelant le canevas d'un numéro de clown laissant vivre la bête qui a inspiré l'univers.

Longtemps, nous avons eu de la difficulté à trouver le ton et l'issue du numéro de stand-up de Rico. Nous hésitions entre une fin heureuse et malheureuse. Finalement, nous avons trouvé un compromis par l'adoption d'un numéro catastrophique, mais qui fait rire. Nous avons opté pour cette alternative suite à un remue-méninges avec des amis pendant lequel nous avons décidé que la nervosité de Rico allait faire ressortir son côté «Clown». Pour le personnage, comme cela n'est pas du tout prévu, cette expérience est perçue comme un échec, mais d'un point de vue extérieur, si l'on croit que cette maladresse est arrangée, le numéro peut paraître tout à fait réussi. Cela devient alors le moment qui amorce la quête de Rico de trouver son personnage de scène pour éventuellement accepter son côté «clown» plus tard dans la série. Cet élément est souligné par la québéçisation son nom de scène, Éric Klaxon, qui fait référence à ses aspirations de faire partie des humoristes québécois qu'il idolâtre. À un autre degré, le lien que l'on peut faire entre les cours de clown que nous avons suivis et cette quête à long terme est évident, puisque, principalement au niveau corporel, l'identité du clown de scène se fonde directement celle de son interprète. Étrangement, notre expérience a démontré que, pour provoquer les rires, le clown doit jaillir de nous. Afin d'illustrer ce «flop» comique contrôlé, nous nous sommes inspiré de numéro d'Andy Kaufman et, plus près de nous, de Gabriel Dalmeida Freitas un jeune humoriste québécois. Ceux-ci s'amuse avec le décorum du spectacle d'humour et mettent en scène des numéros qui, au premier degré, paraissent catastrophiques, mais qui sont tout à fait tordants lorsqu'on comprend la mise en scène. C'est ainsi que le manque d'expérience et de préparation de Rico a donné lieu à un numéro qui semble tout à fait réussi.

À différents égards, notre expérience personnelle est aussi venue teinter notre création. De façon générale, cela se fait en nous rappelant notre courte expérience en tant qu'humoriste amateur ou en transposant certains de nos traits aux différents personnages. Parfois, cela devient très précis. Par exemple, la scène 4, qui nous transporte dans un cabaret imaginaire où Rico teste ses blagues, est l'illustration que nous avons trouvée à toutes ces fois où nous avons testé une blague dans notre tête devant le «public de l'autocritique».

Au niveau de la bible, notre culture générale, quelques recherches et un peu d'instinct ont permis de mettre sur pied l'histoire, la sociopolitique et la religion des Clowns. Le clown se voulant un reflet large du concept d'immigrant, nous cherchions un endroit particulièrement métissé. La Tarte a donc pris place en Turquie où les peuples se rencontrent depuis des millénaires. Comme le clown classique est un art particulièrement présent en Europe de l'Est, ils se sont retrouvés au nord du pays. L'histoire de cette région a fortement contribué à créer la Tarte et teinté la culture des clowns avec, par exemple, une musique qui s'apparente à celle des Balkans. Nous nous sommes aussi intéressés aux Roms. Nous avons retenu plusieurs éléments de leur mode de vie nomade, près du monde du cirque et avec des origines obscures. Se renseigner sur leur mode de vie permettait des éclaircissements quant aux possibilités de faire des clowns un peuple réel. C'est sensiblement la même chose qui s'est produite avec la religion. La rencontre du culte des ancêtres chez les bouddhistes avec la mythologie mondiale, les restrictions musulmanes et les pratiques religieuses monothéistes ont donné une religion relativement crédible nommée circassisme.

5.3.6 Bilan de création

L'enchaînement, parfois ardu, de toutes ces étapes a finalement permis la création de l'oeuvre qui était esquissée au départ. Par contre, cela ne s'est pas fait sans heurt. Le chemin emprunté s'est avéré complexe nous obligeant à parfois modifier ou couper certains éléments. La plus grande difficulté a certainement été produite par la rencontre

entre le langage et la démarche universitaire avec ceux de la scénarisation télévisuelle. Obtenir une bible et un scénario divertissants qui illustrent les résultats de notre terrain est certainement la chose qui a été la plus complexe. Les résultats de cette expérimentation démontrent qu'il est possible d'y arriver. Par contre, nous croyons que le contexte professionnel de la télévision au Québec ne permet pas de supporter le même genre de démarche. La tendance observée dans ce média au Québec est déjà de faire beaucoup avec peu de moyens, nous fait croire qu'un tel projet demanderait des sacrifices professionnels de la part de l'auteur. Pour notre part, ces sacrifices sont déjà faits. Nous avons maintenant entre les mains un contenu riche et diffusable. Suite à ce mémoire, nous pensons prolonger l'expérimentation et présenter ce projet à des producteurs. Cette démarche sera faite dans l'espoir notre création soit diffusée et qu'elle ait les impacts recherchés par ce mémoire.

CONCLUSION

Le but de ce mémoire était de «Créer une série fiction télévisuelle représentant la réalité du processus d'immigration au Québec en intéressant à la fois un public adulte d'immigrants et de Québécois «de souche».» Pour y arriver, cela a nécessité de nombreuses étapes.

Tout d'abord, nous avons étudié la place de la télévision au Québec ainsi que son rôle dans le processus d'intégration. Cela nous a permis d'identifier les impacts que peut avoir une bonne représentation autant sur l'intégration des nouveaux arrivants que les risques encourus par les diffuseurs qui n'en tiennent pas compte. Cette première étape a permis de justifier la pertinence de notre travail.

Par la suite, nous avons analysé la situation actuelle de la représentation des minorités culturelles à la télévision. Cela s'est fait autant au niveau quantitatif, avec les chiffres des études les plus récentes, que qualitatif par l'identification des différents types de mauvaises représentations identifiées par Macé. Cela nous a permis de définir nos propres paramètres que ce qu'était une «bonne» représentation que nous avons définie par «ce qu'attendent généralement les immigrants des personnages sensés les représenter à la télévision ». Nous avons conclu qu'il s'agit aussi d'un personnage issu de l'immigration qui incarne sa culture tout en n'étant pas en marge de la culture d'accueil. De plus, il doit offrir une image positive, sans toutefois être dénué de faiblesses et respectant la réalité sociale liée à communauté représentée. Cette définition et tous les éclaircissements qui la précédaient ont servi de fondement à notre création.

Pour atteindre l'objectif de créer une fiction télévisuelle qui illustre la vie des immigrants, il fallait connaître cette vie. À ce niveau, nous partions de zéro. Ce qui nous obligeait à nous renseigner. Nous avons identifié l'ethnographie comme étant la méthode la plus appropriée afin d'arriver à cette fin. Celle-ci, par ses nombreuses similitudes avec le travail de recherche d'un auteur, nous permettait d'approcher notre sujet à hauteur d'homme et de collecter des données à la fois globales et précises. Ce qui avait l'avantage de nourrir notre création à tous les niveaux.

Les attentes face à ce type de collecte de donnée furent atteintes, mais seulement après de longues démarches. Nous nous sommes finalement concentrés sur la réalité des jeunes humoristes issus de l'immigration maghrébine et du monde arabo-musulman. Ce qui a été recueilli lors de notre terrain au *Coucous Comédie Show* et des entrevues semi-dirigées avec 5 humoristes a eu un impact notoire en apportant de la profondeur et du réalisme à notre création. Cette étape fut, sans contredit, cruciale à l'atteinte de nos objectifs de création.

Un retour sur les éléments découverts durant notre recherche est venu valider notre réflexe initial d'utiliser le clown afin d'illustrer la réalité des nouveaux arrivants. Plusieurs similitudes observées entre le profil du clown et de l'immigrant, ainsi que ce qu'il représente, sont même venues renforcer les raisons de son usage. La transposition du clown en communauté fictive s'est faite à l'aide de la pratique du clown lors de cours professionnels et d'ateliers expérimentaux avec des comédiens. Ces démarches nous ont permis d'identifier les traits possibles d'un «Clown» évoluant dans un environnement réaliste. Par contre, lors d'une rencontre avec Yves Dagenais, spécialiste à la matière, celui-ci a tenu à souligner que notre projet n'était pas du clown comme l'entend la définition classique, mais plutôt un projet inspiré du clown. Il soutiendra que cette erreur courante provient de l'image populaire du clown associé à ce personnage de fête d'enfants maître dans l'art de sculpter des ballons. Cette

distinction deviendra une source d'inspiration pour les stéréotypes associés au Clown de la série.

La création nous a confrontés à de nouveaux paramètres soit ceux de la télévision. En réaction à ceux-ci, nous avons aussi dû mettre de côté certaines idées trop difficiles à mettre en application et réorienter notre projet vers le public des 15-17 ans plus ouvert aux idées éclatées que les adultes. Cette réorientation ne s'est pas faite sans heurt, car elle a engendré de nouvelles contraintes liées aux lois de télédiffusion, mais surtout des contraintes de productions liées à des budgets limités. Au final, nous nous sommes aperçus que ces dernières avaient guidé le résultat final, mais qu'elles y étaient peu respectées. Malgré cela, nous avons décidé de conserver cette version considérant qu'en revanche elle atteignait les objectifs du projet de mémoire.

Durant l'étape de la création, le passage du langage universitaire à celui de l'écriture scénaristique a été difficile. Les deux univers possèdent une démarche et des buts complètement différents souvent difficiles à arrimer. Ce problème a été récurrent tout au long de notre processus d'écriture notamment avec une première version de bible beaucoup trop descriptive et cérébrale. C'est pourquoi on nous a incités à travailler sur le récit. Ce qui permettait de nous concentrer sur l'action et surtout identifier le moteur de notre série. À force d'écrire, d'être attentifs aux sources d'inspirations, de consulter des gens expérimentés et de réagir aux commentaires, l'intrigue et les enjeux sont apparus entraînants avec elles les traits d'une «culture clowne» vivante.

Ces derniers temps, nous avons même pris plaisir à ajouter les derniers détails au projet de création pour finalement atteindre un résultat qui était à des années-lumière de ce qui avait été produit initialement dans le cadre du baccalauréat. Malgré les nombreuses embûches, détours et remises en question, nous avons relevé le défi que nous avions fixé. Nous sommes arrivés à une version qui respecte à la fois les

standards télévisuels, ce qui a été observé sur le terrain et les normes de représentation que nous nous étions imposées au départ.

Durant les quatre ans durant lesquelles s'est déroulée cette maîtrise, nous avons constaté que la situation de la représentation des minorités culturelles à la télévision au Québec avait peut-être évolué, mais jamais celle-ci n'avait pas encore atteint les standards proposés dans le cadre de ce mémoire. Peut-être certaines émissions de fiction comme *Ces gars-là* et *30 vies* abordent un peu plus le sujet, mais aucune ne présente l'immigration comme un sujet central. Après avoir fait tout ce travail, nous pouvons comprendre pourquoi si peu d'auteurs s'aventurent sur la piste de l'immigration. Le sujet est explosif, difficile à vendre et demande une recherche considérable. Nous croyons que le véritable déblocage se fera lorsque des gens issus de l'immigration récente voudront écrire eux-mêmes une série portant sur la situation. Par contre, considérant que chez les nouveaux arrivants le métier d'auteur semble aussi populaire, sinon moins, que celui d'humoriste, nous croyons que cette situation va demander un certain temps avant de se produire.

De plus, notre démarche démontre qu'il est possible de produire des fictions télévisuelles abordant correctement le thème de l'immigration au Québec, mais seulement dans un cadre très précis qui réduit l'impact potentiel que pourrait avoir cette création. Le simple fait que l'on ne peut pas viser un public d'adultes, mais plutôt un public de 15-17 ans non ciblé par les diffuseurs en est le meilleur exemple. Peut-être avons-nous réussi à atteindre nos objectifs dans un contexte universitaire et sur une longue période, mais cela fait planer de sérieux doutes quant à la viabilité d'un tel projet à la télévision dans le cadre actuel. De plus, advenant le cas nous parvenons à réaliser ce projet, à quelles conditions cela se produirait-il? Atteindrions-nous un résultat répondant aux objectifs de ce mémoire?

C'est pourquoi, même si ce mémoire est maintenant déposé, pour nous l'expérimentation ne s'arrête pas là. Les documents de création qui ont été produits sont conformes à ce qui est habituellement demandé par les producteurs pour la présentation d'un projet en télévision. Nous allons donc le présenter afin de tester si le milieu télévisuel québécois est réellement ouvert à l'alternative proposée par cette création. Par ce processus, *Les Klaxoon* passeront le test ultime. Nous vous invitons donc à vous renseigner si cette série a été diffusée, est en développement ou a simplement été rejetée, car le résultat pourrait valider ou invalider certaines conclusions de ce mémoire.

ANNEXE 1

PARAMÈTRES D'ÉCRITURE

En date du 26 février 2013

Durée des épisodes

15 sec. infographie

4 x 5 sec. bumper aller-retour pause

45 sec. générique

21:00 de contenu

Total de 22:22

(21:00 est le chiffre à retenir pour les auteurs)

Écriture et scènes

- **14 ou 15 scènes de maximum 2 : 30**
- **Minimum 13 scènes**
- Évitions les ellipses, les stop tapes, les changements de costumes et de maquillage à l'intérieur d'une même scène.
- Les lettres A-B-C servent uniquement pour les inserts à l'intérieur d'une même scène.
- Évitions les longues répliques, nous faisons une sitcom.
- Quand le texte demande un split screen cela implique souvent un tournage en double.
- Se rappeler que les scènes dans le noir sont toujours plus longues et compliquées à tourner.
- Privilégions l'action qui se passe dans une seule journée.

Personnages

- 7 personnages 1^{er} rôle

- 1 personnage 3^{ème} rôle muet
- Une foule de figurants ... est limitée à 4 figurants !
- Maximum 12 scènes sur 14 pour un même personnage.
- Maximum de 2 décors pour Élisabeth (même chose pour autre enfant-comédien)
- Maximum de 1 enfant de moins de 12 ans par épisode.
- Maximum de 3 scènes avec 5 personnages (ou plus), excluant les figurants
- Nous avons besoin de tourner 2-3 scènes simples à deux personnages par épisode.
- Pour le reste, privilégiez les scènes à 3 personnages.

Références pour évaluer un rôle :

- 1^{er} rôle : dit 11 lignes ou plus. Plus de 30% de présence visuelle dans l'épisode.
 - 2^{ème} rôle : 2 à 10 lignes de texte. 16 à 29% de présence visuelle dans l'épisode.
 - 3^{ème} rôle muet : est identifié à un personnage. Il a un rôle
 - Figurant : ne parle pas et concourt à créer de l'ambiance. On n'identifie pas l'acteur.
- Ex : fig. attendent en ligne au ciné. Fig. assis dans le cinéma. Tous les rôles qui demandent une action sont considérés comme un 3^e rôle.*

Décors

Cinéma

Hall (incluant coin billetterie, kiosque, accès au 2^e étage)

Repaire

Cuisine chez Steeve et Elisabeth

Chambre Elisabeth et Béatrice

Resto Les Restants

- 3 décors par épisode
- On ne peut pas tourner dans tous les coins d'un décor dans une même scène – on privilégie un axe. (ex. kiosque vs billetterie)

Costumes

- Éric a toujours le même costume ou peut avoir quelques accessoires au besoin.
- Elisabeth a 2 costumes. Un costume de tous les jours et un costume quand elle travaille au cinéma.

Effets magiques

- Deux ou trois effets magiques par épisode.
- S'informer auprès de la production ou de la réalisation si effet compliqué.
- Pas de « rig compliquée ». Voir avec la production avant.
 - o Ex : pluie de ballon tombe du plafond.
 - o Ex : femme se prend dans un filet et monte au plafond.

Bibliographie

Livres

Agbobli, C. et C. Bourassa-Dansereau. (2009). *Médias et identité : Et si on parlait du « Nous » des Québécois. In Quelle communication pour quelle changement? Les dessous du changement social.* Montréal: Presses de l'Université du Québec. pp.159-175.

Agbobli, C. . (2009). *Accommodements raisonnables, médias et communication. In Charles Perraton et Maude Bonenfant, Vivre ensemble dans l'espace public.* Montréal: Presses de l'Université du Québec. pp.121-137.

Aubier, D. . (1990). *Les Gitans.* Paris: Duponcelle.

Beaud, S. . (2010). *Guide de l'enquête de terrain.* Paris: La découverte.

Bérubé, F. . (2009). *Repenser les contributions des médias à l'insertion des immigrants. In Quelle communication pour quel changement? Les dessous du changement social.* Montréal: Presses de l'Université du Québec. pp.177-190.

Bordigoni, M. (2010). *Les Gitans.* Paris: Cavalier bleu.

Bourhis, R. et A. Gagnon. *Les préjugés, la discrimination, les relations entre groupes. In les fondements de la psychologie sociale.* Montréal: Gaetan Morin éditeur. 1994, pp.709-770.

Boyer, H. . (2003). *De l'autre côté du discours, Recherches sur les représentations communautaires.* Paris: L'Harmattan.

Boyer, H. et G. Lochard. (1998). *Scènes de télévision en banlieues 1950-1994.* Institut National de l'Audiovisuel, Bry-sur-Marne. Paris: L'Harmattan.

Chalaye, S. (2002). *Nègres en images.* Paris: L'Harmattan.

Collier, J. Jr. et M.Collier. (1986). *Visual anthropology-Photography as a research method.* Albuquerque: University of New Mexico Press. p.10

Ducray, A. (2009). *Les sitcoms ethniques à la télévision britannique de 1972 à nos jours.* Paris: L'Harmattan.

- De France, C. (1979). *Pour une Anthropologie visuelle (recueil d'articles publiés sous la direction de)*. Paris: Mouton Éditeur. p.8
- Derlon, P. .(1977). *Secrets oubliés des derniers initiés gitans*. Paris: Laffont.
- Fournier, Guy. (1998). *Écrire pour le petit écran*. Montréal: Institut de l'image et du son.
- Geertz, C. . (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basics Books.
- Goosens, P. . (2011). *Les Roms*. Paris: Harmattan.
- Johnston, J. et J. S., Ettema. (1982). *Positive Images; Breaking Stereotypes with Children's Television*. Berverley Hills/London/New Delhi: Sage publications.
- Juhel, F. Vanoye, F. et A. Goliot-Lété. (2008). *Dictionnaire de l'image*. Paris: Vulbert.
- Laferrière, D. . (2009). *L'énigme du retour*. Montréal: Boréal.
- Lagrange, M.-S. . (1975). *Code pour l'analyse des films ethnographiques*. Paris: centre national de la recherche scientifique-Éditions du C.N.R.S. (p.18)
- Laplantine, F. . (1987). *L'anthropologie*. Paris: Payot.
- Larcey, N. . (1998). *Image and representation-Key concepts in media studies*. New-York: St.Martin's press.
- Laurence, J.-C. et L.-J. Perreault. (2010). *Guide du Montréal Multiple*. Montréal: Éditions Boréal,
- Macé, É. . (2006). *La société et son double, Une journée ordinaire de télévision*. Paris: Arman Colin éditeur.
- Macé, É. . (2006). *Les imaginaires médiatiques, Une sociologie postcritique des médias*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Malaurie, J. . (2001). *L'appel du Nord : une ethnophotographie des Inuits du Groenland à la Sibérie*. Paris: Éditions de la Martinière.
- Mattelart, T. .(2007). *Médias, migrations et cultures transnationales*. Paris: Éditions de Boeck.

Mills-Affif, É. .(2004). *Filmer les immigrés; les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française 1960-1986*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université.

Piasere, L. . (2011). *Roms*. Montrouge (France): Bayard.

Potvin, M. . (2008). *Chapitre 1 : les travaux sur les médias »*. In *crise des accommodements raisonnables : une fiction médiatique?*. Outremont: Athéna Éditions. pp.21-49.

Pronovost, G. . (1996). *Médias et pratiques culturelles*. Grenoble: Presses universitaire de Grenoble.

Rigoni, I. . (2007). *Qui a peur de la télévision couleur? La diversité culturelle dans les médias*. Montreuil: Aux lieux d'être. pp.209-288.

Robinson Achutti, L. E. . (2004). *L'Homme sur la photo-manuel de photoethnographie*. Paris: Téraèdre. p.36

Sayad, A. . (2006). *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité 1. l'illusion du provisoire*. Paris: Raisons d'agir Éditions.

Stoiciu, G. (2006). *L'intégration un construit théorique, Comment comprendre l'actualité :communication et mise en scène*. Ste-Foy: Presses de l'Université du Québec. pp.77-96

Taylor, C. . (2002). *La politique de reconnaissance. In multiculturalisme: différences et démocratie*. pp.41-54

Torres, S. .(1998). *Living Color; Races and Television in United States*, Durham et Londre: Duke University press.

Wolton, D. et H. Le Paige. (2004). *Télévision et civilisation*. Bruxelles: Éditions Labor.

Études

Fond d'action et de soutien pur l'intégration et la lutte contre les discriminations (FASILD). (26 avril 2004). *Écran pâles? Diversité culturelle et culture commune dans l'audiovisuel*. Paris : la documentation Française.

Bégin, C. (2004). *Propos d'immigrants sur la télévision Québécoise*. Montréal: UQAM.

Berrigan, F. J. (1979). *Les médias communautaires et le développement*. Paris : UNESCO.

Bouchard, G. , Taylor, C. (2008). *Fonder l'avenir Le temps de la conciliation : Rapport final de la commission de consultation sur les pratiques d'accommodements reliées aux différences culturelles*. Québec: Gouvernement du Québec.

Brodrique, Lise. (1992). *Les relations interethniques et interraciales de parents haïtiens et de leurs enfants dans deux quartiers multiethniques de Montréal*. Montréal: Université du Québec à Montréal.

CRI. (2009). *Avis; une représentation et un traitement équitables de la diversité dans les médias et la publicité*. Conseil des relations interculturelles du Québec (CRI),

CROP-Omnibus, (1991). *La consommation des médias par les communautés culturelles; analyse secondaire*. Québec: Gouvernement du Québec.

Lejacques, C. .(1998) *L'influence du racisme sur la construction de l'identité des jeunes Québécois d'origine Haïtienne*. Montréal: Université du Québec à Montréal.

Solution Reseach Group Consultant inc. (2003). *La diversité culturelle à la télévision Phase IC-Études de la documentation de la recherche Résumé des analyses de contenus précédents*. Toronto Solution reseach group. www.srgnet.com .

Thomas, É. , Taddeo, D. . (1989). *Le miroir déformant : une analyse de contenu de la presence des minorités visibles à la télévision Québécoise*. Montréal: Université du Québec à Montréal.

Vaillant, L. . (1994). *L'insertion des communautés ethnoculturelles dans les médias. Le cas de Radio-Québec*. Montréal: Université du Québec à Montréal.

Yobé, V. (1996). *Les usages e la télévision tels que les immigrants en parlent dynamique identitaire générationnelles et rapports de communication au sein de la famille*. Montréal: Université du Québec à Montréal.

Articles

Auteurs Inconnus. (2014). Guide Médias 2014 :Télévision. *Infopresse*, 29(2). 42-59.

Colleyn, J-P. . (1999). L'image d'une callebasse n'a pas le goût de la bière de mil. L'anthropologie visuelle comme pratique discursive. *Réseaux*, 17(94), 19-47. Disponible

sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1999_num_17_94_2139

Côté, É. .(9 juin 2009). Sondages Léger marketing, les communautés culturelles boudées par les médias. *La Presse* (Montréal), p.A7.

Des Aulniers, Luce. (1993). Pillage en douce ou radicalisation attentive? L'ethnobiographie en situation de menace. *Revue de l'association pour la recherche qualitative*, Université du Québec à Montréal.

Journet, P. (10 juin 2009) . Les minorités sous-représentées à la télé. *La Presse* (Montréal), <http://www.cyberpresse.ca/arts/television/200906/10/01-874218-les-minorites-sous-representees-a-la-tele.php>

Macé, É. (2007). Des « minorités visibles » aux néostéréotypes les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales. *Le journal des anthropologues*, hors-série. jda.revues.org/pdf/2967

Proulx, S. , Bélanger. D. . (2001). La représentation des communautés immigrantes à la télévision francophone du Québec. Une opportunité stratégique. *Réseaux*, n.107- FT R&D/Hermès sciences publications.

Petrowski, N. . (13 juin 2009). Y a-t-il trop de blanc au Québec? ». *La Presse* (Montréal), Art et spectacles.

Réseau Éducation Média. (Visité le 24 mars 2010) Représentation des minorités ethniques et visibles dans les médias », http://www.media-awareness.ca/francais/enjeux/stereotypes/minorites_ethniques/minorites_divertissement.cfm.

Stoiciu, G. . (Hiver 2009). Pour une frontière sémantique entre les pays d'immigration et les pays avec immigration. in *Revue internationale de communication sociale et publique*, numéro 1, pp.43-58.

Todorov, Tzvetan, « Un humanisme bien tempéré, » in *Nous et les autres*, pp.505-524

Audio-visuel

Aubert, R. . (2002). Cadillac clown. [DVD]. Montréal: Bacchus Films.

Bureau, S. et D. Plante. . (2008). Contact: Robert Lepage. [DVD]. Montréal: Contact tv inc.

Carné, M. . (1945). Les enfants du paradis. [DVD]. Paris : La Cinémathèque française : Fondation Jérôme Seydoux-Pathé : Éditions Xavier Barral.

Chouinard, D. . (2002, c2001). L'ange de goudron. [DVD]. Montréal : Alliance Atlantis Vivafilm.

C.K., Louie. (2010). Louie (*1st season*). [DVD]. États-Unis: 3 arts Entertainment, Bluebush production, FX Productions, Pig Newton.

DesRochers, A. (c2003). Les Bougons saison 1. [DVD]. Montréal : Aetios productions.

Étaix, P. (1965). Yoyo. [DVD]. Issy-les-Moulineaux(France): Arte France Développement : Arte éditions.

Fellini, F. (c1954). La Strada. [DVD]. New York : Janus Films.

Fellini, F. (c1970). I clowns. [DVD]. Rome: Raro Videos.

Forget, M. (2007). Pure laine (saison 1). [DVD]. Montréal : Productions Vendôme II.

Frites, M. (2012). La loi ne défend pas les vierges. Maroc : cinetele.film.

Gibbon, S. Papa, T., G. Darling Kovanis. (1999) Opre Roma: Gypsies in Canada. Montréal: ONF.

Houle, P. . (2002). Bunker le cirque. Montréal: Zone 3,
Lanthier, Stéphanie. (c2010). Les Fros : des débroussaillieurs d'espérance.
Montréal:ONF.

Mohajerjasbi, Z. (2008). Manoj, États-Unis: Massline Media.

Nawaz, Z. (2007-2008). Little Mosque on the Prairie (saison 1 et 2), Toronto: WestWind pictures.

Roddenberry, G. (1966) Star Trek: the original serie season 1, [DVD] Hollywood (Calif.): CBS.

Sauvé, P. (2004). Grande Ourse saison 1, Montréal: DEP.

Bande dessinées

Tan, S. . (2007). Là où sont nos pères. Paris; Montréal : Dargaud.

Spectacle

Création collective. (2007). Semianyki (la famille). St-Pétersbourg (RU): Teatr Licedei.

Sammy, S. (2013). En français SVP!. Montréal: Sugar Nation.

Steiner, P. . (2013). Pugilatus. Espagne : Escarlata Circus: